عناصر البلاغة الأدبية

د. نبيـــل راغب



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣
مكتبة الأسـرة
برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)
إشراف: مصطفى غنايم

عناصر البلاغة الأدبية
د. نبيل راغب

تصميم الغلاف
والإشراف الفنى:
للفنان : **محمود الهندى**
الإخراج الفنى والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
الإشراف الطباعى:
محمود عبدالمجيد
المشرف العام :
د.سمير سرحان

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

عناصر البلاغة الأدبية

على سبيل التقديم:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقى وملاحقة العصر إلاّ بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق المعرفة نتنسم عطرها ربيعًا للثقافة المصرية الأصيلة.. فإننا قطعنا على أنفسنا عهدًا ووعدًا ليس لنا إلا الوفاء به لتثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د. سمير سرحان

مقـــدمة

لا نزال فى مـصـر والعـالم العـربى عـاجـزين عن التـفـريق بين البلاغة والمبالغة فى أعمالنا الأدبية بصفة خاصة وحياتنا الثقافية والفكرية بصـفـة عامـة. ولذلك نجد أن جـزءًا كبـيـرًا من ثقـافـتنا الأدبية والفنية والنقدية، سواء على مستوى التنظيـر أو الممـارسـة الإبداعية، تنهض على المبالغة التى نظنها بلاغة وهى أبعد ما تكون عن البـلاغة. ويبـدو أن التقـارب اللفظى بين كلمـة «مبـالـغـة» وكلمـة «بلاغة» قد كان من أسباب هذا اللبس، خاصة بين عامة المتذوقين؛ برغم أن تراث النحـو والنقـد العـربى الكلاسـيكى يقدم لنا تعـريفًا جامعًا مانعًا للبـلاغة بأنها: «مراعاة الكلام لمقتضى الحال»، وكأن النحـاة والنقـاد وعلمـاء البـلاغـة العـرب وضـعـوا منذ قـرون مـضت، قـانونًا قل أن نجـد خـروجًا عليـه فى أى أدب من الآداب الإنسـانيـة الأخـرى، فـهـو يعنى التـفـاعل أو التـعـادل الكامل بين الشكل الفنى

والمضمون الفكرى الذى يصل عن طريقه إلى المتلقى. وهذا التعادل بطبيعته يمنع اللجوء إلى المبالغة أو التزيد، لأن المبالغة من شأنها أن تخل بهذا التعادل وبالتالى تقضى على بلاغة العمل الأدبى، وتحوله إلى تقرير مباشر ومسطح عن موضوع معين وكأنه مقالة صحفية عابرة.

وبذلك أحرز البلغاء العرب قصب السبق فى بلورة هذا المفهوم الناضج والجمالى للبلاغة قبل أن يبلغه رواد مدرسة النقد الجديد فى أوائل القرن العشرين، خاصة فى الولايات المتحدة وانجلترا. فلم تعد البلاغة خاصية ملازمة للأسلوب، أو اللغة، أو الحوار، أو السرد، أو الوصف، أو أى عنصر آخر من العناصر المكونة للعمل الأدبى على حدة، بل هى خاصية شاملة، تبدأ فعالياتها وتفاعلاتها منذ أول كلمة فى العمل الأدبى إلى آخر كلمة فيه، بحيث تسرى فى كل جزئياته وفروعه مسرى الدماء فى العروق. ولذلك فإن بلاغة اللغة أو الأسلوب هى مجرد عنصر من عناصر بلاغة العمل الأدبى الأشمل، نظرًا لأعماقها وأبعادها ومحاورها الجمالية والتشكيلية المتعددة.

وتنقسم عناصر البلاغة الأدبية إلى عناصر مرئية ملموسة، يستطيع المتلقى العادى أن يرصدها، وعناصر خفية غير مباشرة لا يستطيع سوى الناقدأو الدارس أو المتذوق الخبير أن يلقى عليها الأضواء التحليلية الفاحصة ليبين مدى نجاحها أو فشلها، مما يدل

على شمولية البلاغة التى بدونها لا يمكن إبداع عمل أدبى بمعنى الكلمة. أما العناصر المرئية الملموسة للبلاغة فهى تلك التى يدرسها التلاميذ والطلبة فى حصص ومحاضرات النحو العربى التى يتعلمون فيها قواعد الصرف والبلاغة. ففى باب البلاغة العربية توجد ثلاثة علوم: علم المعانى، وعلم البيان، وعلم البديع. ويدرس علم المعانى أنواع الخبر وصيغ الإنشاء التى تتمثل فى الأمر، والنهى، والاستفهام، والتمنى، والنداء. ويدرس أيضًا الذكر والحذف، التقديم والتأخير، الوصل والفصل، الإيجاز والإطناب والمساواة. أما علم البيان فيدرس التشبيه، والمجاز كما يتمثل فى الاستعارة، والمجاز المرسل، والمجاز المركب، والمجاز العقلى. أما علم البديع فيدرس المحسنات المعنوية كما تتمثل فى التورية، والطباق، والمقابلة، ومراعاة التنظير، والجمع، والتفريق، والتقسيم، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وحسن التعليل، وائتلاف اللفظ مع المعنى، وأسلوب الحكيم. كما يدرس المحسنات اللفظية كما تتمثل فى الجناس، والسجع، والاقتباس.

أما العناصر الخفية غير المباشرة فى البلاغة، فلا تكاد تختلف من لغة إلى أخرى، لأنها تشكل أساس أو جوهر البلاغة الأدبية منذ أن تبلورت كفن فى التراث الأدبى الإنسانى. وهى العناصر التى تفرق بين الأديب وغير الأديب، لأنها تشكل البنية الأساسية أو القوى الخفية الدافعة إلى إبداعه، ولا يستطيع أن يوظفها غيره. وذلك على النقيض من العناصر المرئية الملموسة للبلاغة، والتى

يستخدمها كل من على دراية بها، حتى إذا لم يكن أديبًا، وتتبدى فى المقالات والخطابات المتبادلة والخطب والمرافعات القانونية.. إلخ.

وتتمثل العناصر الخفية غير المباشرة فى البلاغة، فى الفصول التى يتكون منها هذا الكتاب وهى: الإلهام، والخيال، والإيقاع والتقاليد، والمحاكاة. وتقع فى مجال الموهبة التى يخص الله بها الأديب، والتى تلعب دور البوصلة التى ترشده إلى المسارات الطبيعية للإبداع الأدبى، أو البوتقة التى تنصهر فيها عناصر البلاغة الأدبية، والتى تمنح العمل الأدبى فى النهاية شخصيته المتميزة بين شتى الأعمال الأدبية الأخرى. وهى عناصر مثيرة للجدل عبر العصور، بحيث يمكن لكل عصر أن يكتشف فيها آفاقًا جديدة ناتجة عن التطورات والمتغيرات والدراسات المتتابعة فى مجال النقد الأدبى، وعلم الجمال، وعلم النفس، وعلم الإجتماع، والأنثروبولوچيا، وغيرها من العلوم الإنسانية.

فالإلهام حالة تطلق على الأديب، عندما يبدع بطريقة تختلف تمامًا عن غيره من الصناع والحرفيين الذين يعتمدون فقط على خبراتهم وتجاربهم السابقة وقدراتهم العقلية والجسدية لإنتاج ما يطلب منهم على وجه التحديد، أما الأديب فيبدع بدافع من موهبة غامضة تحدد طبيعة العمل الأدبى وشكله الفنى اللذين لا يمكن تحديدهما إلا بعد وضع اللمسات الأخيرة للعمل. وهذه الموهبة

الأدبية الغامضة كانت وستظل مصدرًا للإلهام الذى لا يتأتى للبشر العاديين، وهى غامضة لأنها تستعصى على أى تقنين جامع مانع لها.

والعلاقة بين الإلهام والخيال علاقة وثيقة وعضوية. فإذا كان الإلهام هو المحرك للإبداع الأدبى، فإن الخيال هو المنجم الذى يستخرج منه الأدباء موادهم الخام التى تتحول من خلال وجدانهم وعقلهم وصنعتهم إلى أعمال أدبية خالدة على مر الزمن.. ومهما تعددت تعريفات النقاد والدارسين وعلماء الجمال لمفهوم الخيال، فإنه يعد بصفة عامة القدرة أو الطاقة التى تحيل الأفكار والأحاسيس والتأملات والصور إلى جسم حى ذى شخصية متميزة من خلال العلاقات العضوية التى تنشأ بين هذه المفردات وتنبع منها فى الوقت نفسه.

أما عنصر الإيقاع فى العمل الأدبى فهو الذى يمنح البلاغة جانبها الحسى الذى يشعر المتلقى بالمدى الذى يحكم تدفقه، علوًا وهبوطًا، سرعة وتباطؤًا، وذلك من خلال تدفقات الدم المندفعة فى شرايين العمل، والتى تمده بالحياة والتجدد. ويعد من أهم المعايير التى يمكن أن تقاس بها مهارة الأديب وتمكنه من تقاليد الأدب الذى يمارسه سواء أكان قصيدة شعرية أم مسرحية أم رواية، وقدرته على توظيفها، وإدراكه أن العلاقة بين الحياة والأدب ليست علاقة محاكاة أحدهما للآخر بقدر ما هى علاقة عضوية متبادلة

تنهض على التأثير والتأثر فى الوقت نفسه، ولذلك لا يمكن تصور الحياة بدون فن لأنه مكمل ومتمم لها وليس مجرد تقليد أو محاكاة لها، كما لا يمكن تخيل الفن بدون حياة لأنه يستمد منها منابعه وجذوره، ليبدع منها ثمارًا جديدة لم يعرفها البشر من قبل.

المهندسين ١ مايو ٢٠٠٣

د. نبيل راغب

الفصل الأول

البـــــلاغة

تعد البلاغة فن وعلم التشكيل بالكلمات، وبصفة عامة فإن لمصطلح البلاغة ثلاثة مفاهيم متنوعة، لكنها فى الأصل تنبع من المفهوم الإغريقى العام والذى ساد الفكر الأدبى زهاء خمسة وعشرين قرنًا.. وكان المفهوم الفرعى الأول قد تمثل فى المبادئ والتقاليد العامة التى جاءت نتيجة لتقنين الممارسات الخطابية والأحاديث العامة أمام الجماهير، والمهارات التى تميزت بها وأصبح بمثابة المناهج المتبعة. أما المفهوم الثانى فارتبط بالتقاليد والمبادئ التى تطبق على الكتابات النثرية بصفة عامة سواء أكانت للنشر أو للالقاء الشفهى. أما المفهوم الثالث فتجسد فى النظريات التى صنفت ونظمت كل القدرات المرتبطة بتشكيل الألفاظ والكلمات فى

أبنية معبرة سواءفى النثر أو الشعر، والاستخدامات المناسبة لهذه القدرات من أجل إبداع أعمال تتميز بالبلاغة.

وفى عصر الحاكم الإغريقى بيركليز كان التمييز بين علم البلاغة وفن الشعر محددًا وواضحًا لأسباب عملية. فعلى الرغم من أهمية الثقافة الشعرية للمثقف الأثينى فى ذلك العصر، فإن الثقافة البلاغية كانت تفوقها فى الأهمية بالنسبة لمواطن يعيش فى جمهورية يتحتم فيها على كل إنسان حر أن يقوم بالدفاع عن نفسه أمام الهيئات القضائية. وكانت البلاغة هى السلاح الأساسى الذى يربط بين الألفاظ والمعانى ربطا يؤدى إلى إقناع الطرف الآخر.

ولم يقتصر استخدام حيل البلاغة على إظهار الحقيقة بل تحول إلى نوع من التلاعب بالحقائق نفسها بحيث يبدو الردئ حسنًا والحسن رديئًا. فقد كان المواطن الإغريقى يسعى إلى المكاسب الشخصية كما يسعى إلى البحث عن الحقائق المجردة. وكان هناك من علماء البلاغة الذين يجيدون كل أسرارها وحيلها من قام بتدريس هذه القدرات لكل من يطلبها، وكثير منهم كان يستعرض عضلاته البلاعبة على حساب الحقائق الموضوعية، بل ويلوى عنقها من أجل اظهار مهارته وعبقريته فى التلاعب بالألفاظ والأفكار.

وقد أدى هذا إلى صراع واضح بين مؤيدى الاتجاهين المتناقضين: الاتجاه الذى يناصر البراعة البلاغية بصرف النظر عن نوعية الهدف الذى تسعى لتحقيقه فى مواجهة الاتجاه الذى

يناهض البلاغة التى تتحول إلى هدف فى حد ذاتها ولا تلقى بالا إلى الحقيقة المجردة بكل دلالاتها الأخلاقية والإنسانية.

وكان الاتجاه العملى النفعى قد ترسخ فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد على أيدى اثنين من علماء البلاغة، قدما من سيراكيوز: تيسياس وكوراكس، وانتشر فى أثينا من خلال حلقات الدرس التى عقدها الصوفيون والذين كان بروتاجوراس فى طليعتهم. فقد نادى بروتاجوراس بأن الإنسان هو مقياس كل الأشياء طالما أنه لا يوجد فى الحياة ما يسمى بالحقيقة المطلقة، وعلم تلاميذه منهجًا معقدًا من الوسائل البلاغية والحيل المنطقية التى قد تجعل الشر يبدو وكأنه خير عميم.

وفى مواجهة هذا المنهج الذى لا يقيم وزنا للغايات الأخلاقية والاعتبارات الإنسانية كان موقف سقراط وأفلاطون اللذين أكدا على أن البراعة البلاغية الحقة لابد أن تساير المثل العليا والقيم التى تمنح للحياة معناها الحقيقى.

وقد أعلن سقراط فى أحاديثه أن البلاغة تظل فنا سطحيًا مفتعلاً إذا لم تتسلح بالمضمون الفلسفى الذى يكشف عن جوهر النفس البشرية.

أما أرسطو فى كتابه «البلاغة» الذى ألفه عام ٣٣٥ قبل الميلاد فقد قدم نظرية فى أساليب التحدث إلى الجماهير مزج فيها بين منهج البلاغة المعقد الذى اتبعه الصوفيون والتأكيد الأفلاطونى

على وظيفة البلاغة فى البحث عن جوهر الحقيقة المثالية. كما أعلن أرسطو أن المنطق التقليدى يصلح أساسًا مناسبا للحديث الأمين والمؤثر، سواء فى المجالس التشريعة أو فى المحاكم التى تفصل بين الناس أو بين الدولة والناس. وأكد على أن هناك من الأساليب البلاغية،ما يتعدد بتعدد الخطب والأحاديث فى المناسبات والجماهير المختلفة. لكن الأسلوب العام المرتبط بمفهوم البلاغة عنده يتمثل فى قدرة المتحدث على اختيار الألفاظ والعبارات والجمل التى تحمل أكبر شحنات ممكنة من المعانى والدلالات والإشارات، وعلى طريقة الإلقاء التى تقوم بتوصيل ما يريده إلى جمهوره.

وكما يقول الكاتب الإنجليزى بنجامين جوويت فى دراساته التى كتبها عن أفلاطون وأرسطو فى القرن الماضى، أن تدهور البلاغة جاء نتيجة طبيعية لاندثار الحرية السياسية التى بدونها لا تقوم للخطابة البليغة قائمة. فبعد أن تحول مواطنو الولايات الإغريقية الأحرار إلى عبيد تحت بطش الحكم الديكتاتورى، أصبح فن البلاغة مجرد زخارف لفظية وتلاعب بالكلمات والمعانى والأساليب. لكن كان هناك من علماء البلاغة من لم يرض عن هذه المبالغة والافتعال والزيف، ووجد أن الخلط بين البلاغة والمبالغة لا يعنى سوى تفريغ هذا الفن من جوهره الحقيقى. ولكن لأن أحدا منهم لم يكن قادرا على خوض غمار الخطابة السياسية لانعدام مناخ الحرية، فإنهم استخدموا براعتهم اللغوية فى نقد البلاغة فى

الأعمال الأدبية المعاصرة مما أدى التركيز على التحليل اللغوى لها. مثال ذلك المؤرخ دايونيسياس الطرسوسى الذى كتب فى عام ١٠٠ بعد الميلاد ملاحظات نقدية على تركيب الجملة، والكاتب هيروموجينيس الذى أعد فى نهاية القرن الثانى الميلادى دليلاً عمليًا لتعليم أساليب الكتابة.

أما عن تحليل إيقاعات النثر وأوزانه الذى قدمه دايونيسياس، وتطبيقات المبادئ الجمالية لفن النثر التى أنجزها ديمتريوس، فإنها تدل على أن الحدود بين البلاغة والشعر لم تكن واضحة بما فيه الكفاية. والدليل على ذلك أيضًا ما ورد فى كتاب لونجاينوس «عن السمو» الذى يشرح فيه كيف يمكن أن يكون سمو الأسلوب ذا قيمة عملية حقيقية للخطباء والمتحدثين الجماهيريين، لكن لونجاينوس يستمد كل أمثلته ونماذجه من القصائد الشعرية وليس من نماذج الخطابة البليغة. وهذا العمل النقدى العظيم الذى تجاهله قدماء الكتاب، أعيد أحياؤه فى القرنين السابع عشر والثامن عشر حين أثار إعجاب الشعراء والنقاد إلى حد كبير، برغم أنهم لم يفهموا أو قللوا من شأن نظرية لونجاينوس التى تنادى بأن الحماس شرط أولى لكل الإنجازات الأدبية السامية والرفيعة.

وكان شيشرون فى نبذاته الثلاث التى كتبها عن فن الخطابة قد أيد المزج بين التقاليد البلاغية الهلينية، وبين الفصاحة الصادقة

الأمينة التى كان هو نفسه النموذج الرفيع لها فى أواخر أيام الجمهورية الرومانية. وفى القرن التالى أو ما سمى بالعصر الفضى للبلاغة صادر القياصرة كل حريات النقاش السياسى فى المحافل العامة وانطلاقات الأفكار الخلاقة بين المثقفين؛ مما أجبر علماء البلاغة الرومانية على التركيز على الزخارف اللفظية والحيل المنطقية، بحيث أصبحت الألفاظ والجمل والعبارات فى كتاباتهم وأحاديثهم مجرد كرات يتقاذفونها فيما بينهم، واقتصرت البراعة البلاغية على الاقتصار على إصابة الطرف الآخر بالعجز عن الرد المفحم، وزخرت البلاغة بالألفاظ الجوفاء والمصطلحات المعقدة والشعارات الخالية من أى مضمون فكرى والطقوس الغامضة التى لا يعرف كنهها سوى كهنتها من علماء البلاغة المحترفين الذين وضعوا براعتهم البلاغية فى خدمة الأهداف السياسية التى وضعها القياصرة.

وقد حاول الخطيب والسياسى الشهير فابياس كوينتيليانوس (المتوفى عام ٩٥ بعد الميلاد) أن يواجه تدهور البلاغة فى عصره من خلال تقديم نماذج من البلاغة الخطابية، تجمع بين التمكن من جزالة اللفظ ورصانة الفكرة، وقد تمثلت هذه النماذج فى خطبه الرسمية التى ألقاها فى مجلس الشيوخ الرومانى، وظن أن الآخرين سيحذون حذوها، وبذلك تقف بل وتصد التدهور المستمر فى علوم البلاغة. ولا شك أنه نجح فى أحداث تأثير ما، لكنه لم يكن كافيًا لتجنب انهيار البلاغة والفصاحة الذى واكب انهيار الإمبراطورية الرومانية نفسها.

ومع بداية العصور الوسطى أصبحت البلاغة فى مقدمة العلوم الضرورية التى تدرس فى المعاهد العلمية والدينية، يليها فى الأهمية قواعد النحو والصرف ثم المنطق أو الديالكتيك. وظلت هذه الفروع الثلاثة تتزايد فى الأهمية طوال سبعة قرون، وذلك قبل أن يتصاعد اهتمام الجامعات بالمنطق الذى أجبر البلاغة على التراجع إلى الخلف بصفتها فنا يتعامل مع الألفاظ والكلمات فى حين أن المنطق علم يتفاعل مع المعانى والأفكار. والدليل على ذلك أن المنطق أصبح السلاح الفعال المستخدم فى فنون المناظرة واقناع الآخرين بوجهة النظر المطروحة.

ولم تأت دراسات البلاغة فى العصور الوسطى بجديد، إذ أنها سارت على نمط التقاليد القديمة التى قسمت أساليب الحديث والكتابة إلى ثلاث درجات: الأسلوب القوى ثم التقليدى ثم الضعيف؛ أو ثلاث طبقات:الطبقة العليا ثم الوسطى ثم الدنيا. وعلى مستوى النظرية فإن البلاغة الرفيعة الراقية لم تتطلب مزيداً من الزخارف والمحسنات اللفظية فحسب بل حتمت توظيف هذه الأدوات والأنماط والألوان البلاغية التى كانت تتميز بالصعوبة البالغة، وهى صعوبة لابد أن تؤدى إلى الجزالة والفخامة والوقار والسمو كما كان البلاغيون يعتقدون فى تلك العصور.

وفى عصر النهضة تلقت الدراسات النظرية للبلاغة دفعة جديدة من حركة الإيحاء العام للدراسات الكلاسيكية. واستمرت

الكتيبات التى صدرت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر فى معالجة البلاغة كفن إعداد وإلقاء خطاب عام طبقًا للخطوات الكلاسيكية التقليدية: جمع مادة الموضوع، وترتيبها، وتحديد أسلوب إلقائها، وتذكر كل التفاصيل المتصلة بالموضوع، ثم توصيله بأفضل أساليب النطق والإلقاء.

وفى عام ١٥٥٣ أصدر توماس ويلسون كتابا عن البلاغة فى اللغة الإنجليزية بعنوان «فن البلاغة»، اعترض فيه على استخدام المصطلحات الزاخرة بالادعاء الأجوف، والتأكيد على اللفظ دون المعنى، لكنه فى الوقت نفسه لم يحد فى كتابه عن تقاليد البلاغة القديمة التى تربطها بالخطابة أساسًا. وكان أول هجوم كاسح على أساليب البلاغة المهترئة قد بدأ فى منتصف القرن السابع عشر على يدى رجل الدين المتفتح صامويل باتلر الذى سخر من عدم جدوى ادعاءات الصوفيين المحدثين، وأوضح أن كل قوانين البلاغة لا تعلم عالم البلاغة شيئًا سوى حفظ أسماء أدواتها ومصطلحاتها وشعاراتها فحسب، أما التطبيقات النقدية والتحليلية فليست من شأنها فى شىء.

وعلى الرغم من ذلك فإن تركيز الدراسات على حرفيات البلاغة القديمة التقليدية استمر حتى منتصف القرن الثامن عشر حين أصدر جورج كامبل عام ١٧٧٦ كتابه «دليل البلاغة» الذى وسع رقعة النقاش والجدل والتحليل بتأكيد أن الشعر ليس سوى أسلوب

أو شكل خاص من الأشكال أو الفروع المعينة للخطابة. وفى مطلع القرن التالى دافع رئيس أساقفة دبلن ريتشارد ويتلى عن نظريته التى تنادى بأن مصطلح «البلاغة» يغطى فن التأليف والكتابة بصفة عامة، وأن كان مرتبطًا أساسًا بفن الخطابة والحديث فى المحافل العامة، بل والأحاديث الحماسية الجوفاء والخدع اللفظية الفارغة. وسمى دليله باسم «التأليف والبلاغة فى الإنجليزية».

وبعد ذلك توالت الكتب التى تعالج الكتابة والتأليف، وحملت عنوان البلاغة على أغلفتها برغم أنها لم تمس الخطابة والأحاديث العامة من قريب أو بعيد، بل ركزت أساسا على مدى استعداد القارئ المتأمل لاستيعاب ما يقرأ، ولم تهتم بدور المستمع المصغى لما يلقى على مسامعه من أحاديث بليغة. وسارت كل كتب البلاغة على هذا المنوال حتى الآن، موضحة أن عناصر البلاغة الرئيسية تتمثل فى الوحدة والاتساق والتركيز وليست فى الإلقاء والنطق والأداء.

وفى عام ١٩٣٦ أصدر الناقد أ. أ. ريتشاردز كتابه الشهير «فلسفة البلاغة» الذى قدم فيه دراسة منهجية لمفهوم البلاغة فى العصر الحديث، وعالج فيه أهداف الخطابة والمحاورة، وأنواع السياق البلاغى، وتداخل الكلمات على مستوى اللفظ والمعنى فى السياق، والمعايير التى تحكم العلاقات بين الكلمات، والاستعارة وأساليب التحكم فيها. ولم تعد البلاغة فى نظره ذلك الفن الذى يعنى بالخطابة والحوار والجدل فحسب وإنما امتد ليشمل كل وسائل التوصيل بالكلمات.

ومع ذلك فإن مفهوم البلاغة المعاصرة لا ينأى كثيرًا عن المبادئ الأساسية التى أرسى قواعدها أفلاطون وأرسطو. وعندما نبه عالم البلاغة المعاصر س.أ.هايا كوا قراءه إلى أن معانى الكلمات لا تكمن فى الكلمات وإنما فينا، فإننا فى هذا التنبيه نسمع أصداء لأقوال البلغاء القدامى الذين أكدوا أن الإنسان هو مقياس كل شئ فى هذا العالم.

لكن البلاغة، لم تعد كما كانت فى مفهومها القديم مجرد تعبير قوى ومركز وبليغ وصادق عن إحساس وفكر صادقين. وتجنب النقاد ربط البلاغة بالأسلوب الذى يعتمد على الألفاظ والمفردات فى المقام الأول، والذى يعبر تعبيرا صادقا عن شخصية المتحدث أو الكاتب. فلم يعد هذا المفهوم للبلاغة سائدًا بعد ازدهار حركة النقد الجديد فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، وحل محله مفهوم جديد تمثل فيما كتبه ت.س. اليوت عام ١٩١٩ حين قال إن الفن ليس تعبيرًا عن إحساس صادق مهما بلغ الإحساس أو التعبير من الصدق، كما أنه ليس تعبيرًا عن شخصية الفنان. فالأديب لا يكون بليغا عندما يحاول جاهدا التعبير عن شخصيته تعبيرًا مباشرًا وتقريريًا، بل هو يعبر عن هذه الشخصية بأسلوب غير مباشر من خلال خلق شئ متجسد ومحدد، وكلما اتسعت فجوة الانفصال بين شخصية الأديب وعقله المبدع، ازدادت قدرته العقلية والشعورية على أدراك المشاعر المختلفة التى تمثل مادة الفن الخام القابلة للصياغة وإحالتها إلى شئ جديد ومحدد ومتجسد فى العمل الفنى.

ولذلك لم تعد البلاغة فن التعبير الصادق عن الإحساس الصادق، أو التمكن من الفصاحة الأسلوبية، أو التلاعب بالألفاظ والأفكار، أو الجزالة اللفظية والفخامة اللغوية، أو الطريقة المثلى للإفضاء بمكنونات العقل والقلب، بل أصبحت تتمثل - على حد قول اليوت - فى خلق الأديب لمعادل موضوعى للإحساس أو الفكرة التى يريد التعبير عنها، بمعنى أن يخلق الأديب شيئًا يجسد الإحساس والفكر ويعادلهما معادلة كاملة بحيث لا يزيد عنهما أو ينقص، فإذا ما اكتمل خلق هذا الشىء أو هذا المعادل الموضوعى، فإنه يثير فى نفس المتلقى الإحساس الذى يهدف إلى إثارته، والفكر المجرد الذى يريد تجسيده.

من هنا كان اهتمام البلاغة المعاصرة بتقويم العمل الفنى من جوانب ثلاثة: العمل الفنى فى حد ذاته، ثم فى علاقته بالفنان ثم القارئ. فعلى مستوى الجانب الأول فإن البلاغة تحدد العمل الفنى على أنه معادل موضوعى للإحساس لا الإحساس نفسه، وللفكر لا الفكر نفسه، كما يقول الناقد المعاصر س. لويس إن الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسد أو جسم محدد. أما على مستوى الجانب الثانى المتمثل فى علاقة الأديب بالعمل الفنى، فإن الخلق الفنى ليس تعبيرا عن شخصية الأديب، بل هو تحويل عدد لا يحصى من الأحاسيس والأفكار التى خبرها الفنان وعرفها فى حياته الشخصية إلى مركب جديد له كيان مستقل ومختلف تمام الاختلاف عن الأحاسيس والأفكار التى خبرها الفنان، ولذلك فإن

البلاغة المعاصرة تنظر إلى عملية الخلق الفنى على أنها نوع من التفاعل الكيميائى، فكلاهما تحويل المادة الأصلية إلى مركب جديد تمامًا.

أما على مستوى الجانب الثالث المتمثل فى علاقة العمل الفنى بالقارئ فإن البلاغة المعاصرة توضح أن العمل الفنى لا يحقق أثره المنشود فى القارئ إلا إذا جسد الإحساس والفكر فى كيان محدد محسوس. فالعمل الفنى لا ينقل الإحساس والفكر بالتعبير عنهما للمتلقى وإنما يعادلهما فى وحدة عضوية متكاملة. وهى معادلة موضوعية تؤكد أن الإحساس الذى يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذى تثيره الحياة، وأن الفكر الذى يسيطر على عقول الناس فى حياتهم العملية يختلف عن ذلك الذى يتجسد فى العمل الفنى. ولذلك إذا لم يترجم الإحساس والفكر إلى معادل موضوعى فإنهما ينتقلان إلى المتلقى كما هما فى الحياة، وبذلك ينتفى الدور الذى يمكن أن يقوم به العمل الفنى، ويفقد أثره فى داخل المتلقى وتزول عنه صفة البلاغة مهما احتوى على ألفاظ فخيمة وتعبيرات رصينة وأساليب غاية فى الفصاحة والجزالة.

ويعرف الناقد المعاصر ألن تيت البلاغة بأنها درجة التعادل بين المخصص والمجرد. فالأديب البليغ حقا هو الذى يستطيع أن يجعل المخصص، أى الجسم المحدد الذى يخلقه، مجسدا ومساويا للمجرد، أى الإحساس الذى يهدف إلى إثارته والفكر الذى يبغى

تجسيده، أما جون كرو رانسم الذى يعتبر أرسطو النقد الحديث فيضيف بعدا آخر إلى نظرية البلاغة المعاصرة، يتمثل فى نظريته الخاصة بالنسيج والتركيب والتى يفرق بها الأدب عن العلم، إذ إن الأدب يتميز عن العلم بجمعه بين النسيج والتركيب. ففى لغة العلم يقتصر دور الألفاظ والتعبيرات والجمل على خدمة الغرض أو المنطق العام للنظرية العلمية، أما فى العمل الأدبى فمثل هذا المنطق العام لا قيمة ولا دور له فى ذاته إذا انفصلت عن النسيج الذى صنع منه العمل الأدبى لأن الأدب لا يهتم بالمعانى العامة أو المجردة كما يفعل العلم، ولذلك فإن قيمته الفعلية تكمن فى قدرته على أن يمتص الأحاسيس والأفكار المجردة ثم يعيدها إلى المتلقى فى صورة مجسدة زاخرة بالتفاعل والحياة. ولذلك فإن المعرفة التى يحصل عليها المتلقى من الأدب غير تلك التى يزوده بها العلم، لأنها معرفة بالمحدد المخصص لا بالمطلق المجرد. ذلك أن المفهوم المعاصر للبلاغة يحتم على الأديب أن يجعل من النسيج والتركيب، أو المضمون والشكل، أو المبنى والمعنى، وحدة عضوية لا يمكن أن تتجزأ بحيث يستحيل الحذف منها أو الإضافة إليها، أو تلخيصها أو إعادة روايتها على سبيل التعريف بها، لأن معنى العمل الأدبى لا يمكن أن ينفصل عنه.

أما الناقد المعاصر كليانث بروكس فيرى أن البلاغة المعاصرة تحتم على الأديب ألا يفصح عن الإحساس أو الفكر بل يولدهما فى عقل القارئ عن طريق المفارقة بين العناصر المختلفة التى يتضمنها

العمل الأدبى، ولذلك يسمى بروكس لغة الأدب بلغة المفارقة التى تجنب الأديب الوقوع فى خطأ التعبير المباشر ذى البعد الواحد. فعندما تلعب المفارقة دورها فإن العمل الأدبى يستطيع أن يعبر عن شخصيته المتميزة ذات الأبعاد المتعددة بعيدا عن منظور الأديب الشخصى.

كذلك يهاجم الناقد المعاصر ف.ر. ليفيز التعبير المباشر فى الأدب بصفته الدليل القاطع على فشل الأديب فى خلق كيان خاص ومتميز لعمله الفنى، وذلك لغياب المعادل الموضوعى الذى يجسد الإحساس والمعنى ثم يقوم مقامها. فالكاتب الذى يعجز عن خلق شئ معين له كيانه الخاص به، لابد أن يفصح عن الإحساس والفكر مجردين من أى هدف فنى أو جمالى خلفهما، فى حين أن البلاغة تكمن فى أن يجسد الأديب الإحساس والفكر لا أن يخبر المتلقى بهما.

والبلاغة الحقيقية فى العمل الفنى لا تكمن فى بعض أجزائه دون الأجزاء الأخرى، بل تكمن فى معناه الكلى لأنها تسرى فى نسيجه مسرى الدماء فى الشرايين: فمعنى القصيدة أو المسرحية أو الرواية لا يستمد من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفردًا عن بقية العناصر بل من جسمها ككل له كيانه المستقل الذى يعتمد على نسيجها وتركيبها بكل العلاقات العضوية القائمة بينهما، والعناصر المتفاعلة فيهما من صور ورموز وشخصيات ومواقف وأوصاف وأحداث وأفكار وأحاسيس وأوزان وبحور وحواريات وإيقاعات وخلفيات وغير ذلك من العناصر

الوظيفية المتفاعلة مع بعضها بعضا للتعبير الفنى عن الإحساس والفكر اللذين يريد الأديب نقلها إلى المتلقى. وهى جميعا مجرد وسائل يصل بها الأديب إلى هدفه الفنى المتمثل فى كيان العمل الفنى، ولا يمكن أن تعتبر منفردة أو مجتمعة هدفا فى حد ذاتها كى يسعى إليها الأديب.

من هنا كانت البلاغة المعاصرة ترفض تحليل العمل الأدبى على أساس أن اللغة التى يستخدمها الأديب لغة رصينة، والأفكار التى يقدمها أفكار أصيلة، والأحاسيس التى يتحدث عنها أحاسيس صادقة، والأوصاف التى يرسمها أوصاف دقيقة. فاللغة مهما كانت رصينة لا تعتبر هدفًا فى حد ذاتها وكذلك الحال مع الأفكار والأحاسيس والأوصاف والصور والمواقف، إذ أنها كلها وسائل أو رموز للتعبير عن الإحساس وتجسيد الفكر فى كيان عضوى مستقل بذاته. والتعبير الأدبى لا يصل إلى مرتبة البلاغة الحقيقية إلا إذا وظف كل هذه الوسائل فى خلق معادل كامل للإحساس والفكر، بحيث لاينفرد جزء من هذا المعادل بالإبانة عن هذا الإحساس وهذا الفكر دون أى جزء آخر منه. وإذا أخلت إحدى هذه الوسائل بوظيفتها فإن التعبير لابد أن يكون فى مجموعه ناقصًا مختلاً مبتورًا.

ويكمن المفهوم الجوهرى للبلاغة المعاصرة فى إصرارها على توظيف الرمز الخاص بدلا من المعنى المجرد، والتلميح بدلا من التصريح، والإيحاء بدلا من الإخبار، والتصوير بدلا من التقرير،

والتجسيد بدلا من التجريد. ذلك أن البلاغة لا تكمن فى سرد الفكرة بل فى ترجمتها إلى شكل معين، خاص، محدد. فالبناء الكلى للعمل الفنى يمكن الأديب من أن يضمن ما يريد أن يقوله بدلا من أن يصرح به.

ويرى الفيلسوف الأمريكى المعاصر جون ديوى أن هذه الخاصية تميز الفن عن العلم، لأن عالم النفس مثلا إذا ما عالج الإحساس فهو لا يملك سوى أن يخبرنا به، أما الأديب فيخلق موقفا معينا يثير هذا الإحساس فى نفوسنا، فهو لايصفه كما يفعل العالم بل يخلق ما يجعله حقيقة متجسدة ملموسة. ولذلك فإن البلاغة المعاصرة تعتبر اللغة رمزًا يجب أن يطابق الشئ الذى يرمز إليه مطابقة تامة. ودرجة مطابقة الرمز لما يرمز إليه من المسائل التى تهتم بها البلاغة الحديثة التى لا يمكن أن تتوفر فى العمل إذا زاد الرمز على الإحساس والفكر أو زاد الإحساس والفكر على الرمز. فالنتيجة فى الحالة الأولى زخارف لفظية مفتعلة وصور سقيمة بلا وظيفة تعبيرية لأنها مجرد زوائد لفظية أو نتوءات بديعية، وفى الحالة الثانية غموض وإبهام وعجز عن التأثير الفعال فى المتلقى.

ولعل من أهم إنجازات البلاغة الحديثة إصرارها على أن العمل الفنى عالم له كيانه المستقل لأنه المعادل الموضوعى لإحساس معين وفكر معين لا يمكن الحصول عليهما من مصادر أخرى غير العمل الفنى ذاته. ولذلك فإن المصادر والخبرات التى أدت إلى خلق العمل

الفنى وأوحت به تختلف تمام الاختلاف بمجرد انصهارها فى بوتقة العمل الفنى عنها قبل دخول هذه البوتقة. فمثلاً نجد أن زهرة الياسمين التى يصورها الشاعر فى شعره تمدنا بمشاعر تختلف عما تمدنا به زهرة الياسمين التى نراها فى حديقة ما بل وعن الزهرة نفسها التى أوحت للشاعر بالقصيدة، لأن الياسمين الذى يصفه الشاعر ليس إلا رمزًا من رموز أخرى يوظفها الشاعر ليعبر لنا عن أحساس معين ويجسد فكرًا معينا، وهذا الإحساس أو هذا الفكر ليس صفة أو خاصية من خصائص الياسمين، كما أنه ليس خاصية من خصائص أى رمز من الرموز الأخرى التى يوظفها الشاعر، ما لم يوظفه الشاعر كمعادل موضوعى للإحساس والفكر اللذين يريد نقلهما إلى المتلقى.

إن بلاغة الأدب لا تكمن فى براعته اللفظية وإما فى موضوعيته الشاملة، ذلك أن أية لغة أو أداة أو موضوع أو فكرة تصلح مادة خام للأدب إذا وظفها الأديب، كمعادل لإحساس وفكر معينين يرغب فى التعبير عنهما فنيا. كذلك فإن العمل الفنى لا يمكن أن يكون تعبيرا عن شخصية الفنان، أو كما يقول الناقد والروائى المعاصر أ.م. فورستر إن المتلقى ينظر فعلا بعينى الكاتب، لكنه لا ينظر إليه بل إلى ما يشير، وكلما تتبع إشارته إلى الموضوع، تضاءلت رؤيته له. فالمتلقى عندما يستغرقه عمل فنى ناضج، يصبح هذا العمل الحقيقة الوحيدة الكائنة التى تتضاءل إلى جوارها كل الحقائق الأخرى، حتى حقيقة الفنان الذى أبدعها.

أما فى اللغة العربية فكانت البلاغة من أهم المباحث التى شغلت البلغاء والنحاة على مر العصور ابتداء بأقوال أبى الأسود الدؤلى الذى كان أول من فكر فى وضع قواعد للغة العربية وتقنينات للبلاغة العربية فى القرن الهجرى الأول. وعلى الرغم من أنه لم يصلنا أى كتاب متكامل منه، فإن آراءه التى ذكرت فى الكتب المتفرقة بعد ذلك كانت قاعدة انطلاق إلى آفاق هذا المجال، والتى جعلت منه أبا لقواعد النحو العربى وبالتالى رائدا من رواد بلاغتها التى تلقت دفعة قوية فى القرن الثانى الهجرى عل يدى سيبويه بصفته أول من وضع كتابا فى النحو العربى باسم «الكتاب». وكان قد استقى معظم مضمونه من آراء أستاذه العظيم الخليل ابن أحمد الذى لم يهتم بتسجيلها بقدر اهتمامه بتسجيل منهجه الرائد فى تقنين أوزان وبحور الشعر العربى. ولذلك قام سيبويه بجمع أقوال أستاذه ونظمها ونسقها ومنهجها وبذلك حفظها لنا عبر القرون.

أما ابن الحاجب فقد كتب ألفيته «الشافية والكافية» كدراسات معقدة إلى حد ما فى المجال المبكر للنحو العربى، ولذلك لم يرجع إليها النحاة وعلماء البلاغة إلا فيما ندر، خاصة وأن ألفية ابن مالك بعد ذلك أغنتهم عن ألفيته وذلك لبساطتها وسلاستها.

أما البلاغة العربية فلم تشهد مولدها الحقيقى إلا فى القرن الخامس الهجرى على يدى الزمخشرى الذى وضع أسسها وأصولها العامة، وذلك عندما انتقل باهتماماته التحليلية من مجال الألفاظ

البحثة إلى المجاز، وقام بدراسته الرائدة فى ميدان تطور دلالة الكلمة من الحقيقة إلى المجاز.

كذلك استفاد النحاة وعلماء البلاغة من محاولات الكسائى فى جمع الشواهد اللغوية والشعر العربى حتى يكتسب النحو العربى منهجا مقننا سلسًا خاليا من الثغرات. وهو الأسلوب الذى اتبعه معظم النحاة بعد ذلك فى شرح الشروح السابقة عليهم طلبا للمزيد من البساطة والسهولة، كما فعل الصبان فى العصور الوسطى عندما قام بشرح شروح عالم اللغة المصرى الأشمونى الذى وضع أكبر الشروح وأكثرها إسهابا لألفية ابن الحاجب بهدف التخفيف قدر الإمكان من صعوبتها وتعقيدها.

وأخيرًا يأتى ابن مالك الأندلسى فى القرن السابع الهجرى ليصنع ألفيته الشهيرة التى قامت معظم الشروح اللغوية عليها بعد ذلك، إذ أنه مزج فيها كل الاجتهادات النحوية فى ألف بيت على شكل أرجوزة كبيرة لتسهيل مهمة حفظ قواعد اللغة العربية، بالإضافة إلى كتاب آخر لنفس الهدف بعنوان «التسهيل» أو «تسهيل الفوائد».

وقد قدم نبيل راغب دراسة موجزة عن أقسام البلاغة العربية وأصولها وأنواعها فى كتابه «القواعد الذهبية لإتقان اللغة العربية فى النحو والصرف والبلاغة». فالبلاغة العربية تنقسم إلى ثلاثة علوم: علم المعانى وعلم البيان وعلم البديع. والفصاحة بصفتها

عنصرا حيويا فى البلاغة تتوغل بدورها فى هذه العلوم على المستوى العام، فهى تدل على البيان والظهور مثل: أفصح الخطيب فى منطقه، أى بان وظهر كلامه، وهى تعد وصفا للكلمة والكلام والمتكلم.

وتعنى فصاحة الكلمة سلامتها من تنافر الحروف، ومخالفة القياس، والغرابة. وذلك أن تنافر الحروف من حيث إيقاع الكلمة كوحدة صوتية متناغمة من شأنه أن يثقل اللسان ويؤدى إلى عسر النطق بها، بحيث ترن الكلمة فى أذن المستمع نشازا قد يعوق التقاطه واستيعابه لها. أما مخالفة القياس فتعنى عدم جريان الكلمة على قانون الصرف الذى شاع استخدامه وقننه النحاة والبلغاء. أما الغرابة فتبدو فى الكلمات التى يندر استخدامها نظرا لمعناها غير الظاهر للمتلقى العادى.

هذا عن فصاحة الكلمة، أما عن فصاحة الكلام فلابد من سلامته من تنافر الكلمات مجتمعة، ومن ركاكة التأليف، ومن التعقيد مع فصاحة كلماته. أما تنافر الكلمات من حيث تسلسلها الإيقاعى المتناغم فمن شأنه أن يثقل اللسان ويؤدى إلى عسر النطق بها، وبالتالى صعوبة استيعابها من ناحية المتلقى. أما ركاكة التأليف فتعنى عدم جريان الكلام على القوانين التى وضعها النحاة للغة. وتنشأ هذه الركاكة من عدم استخدام المشهور من هذه القوانين واللجوء إلى ما يعتبره بعض النحاة صحيحا. لكن إذا

خالف تأليف الكلمات القانون المجمع عليه من كل النحاة كأن يجر الفاعل ويرفع المفعول وينصب المجرور فهذا كلام فاسد لا يمت إلى اللغة الصحيحة بصلة، ذلك أن الكلام بطبيعته وسيلة مقننة لتوصيل المعنى صحيحًا بكل دلالاته الممكنة. أما التعقيد مع فصاحة الكلمات فيعنى صعوبة التقاط المعنى المراد نتيجة للغموض من جهة اللفظ بسبب تقديم أو تأخير أو فصل، ويسمى تعقيدًا لفظيًا. أما من جهة المعنى فالتعقيد ينتج عن استعماله مجازات وكنايات لايفهم المقصود بها، ويسمى تعقيدا معنويا.

أما عن فصاحة المتكلم فهى ملكة للتعبير الدقيق عن المقصود بكلام فصيح فى أى موضوع مطروح للكلام، بحيث يصل المعنى إلى المتلقى كما قصده المتكلم. ولذلك فالبلاغة فى اللغة العربية تعنى الوصول والانتهاء، وهى من فعل بلغ، مثل بلغ فلان مراده إذا وصل إليه، وبلغ الموكب الميدان أى انتهى إليه. والبلاغة كمصطلح لغوى تعنى الكلام والمتكلم.

وتعنى بلاغة الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته. والحال هى الموضوع أو المعنى الذى يؤدى بالمتكلم إلى أن يورد عبارته على صورة معينة. وهذه الصورة هى المقتضى أو الوسيلة أو الأسلوب الذى يحمل العبارة إلى المتلقى. فمثلا يتطلب حديث العشاق فى ليلة صيف مقمرة إيراد العبارات على صورة الاطناب، فى حين تتطلب أوامر القائد فى ميدان المعركة أن ترد عباراته على صورة الإيجاز . فكل من حديث العشاق وأوامر القائد حال،

وكل من الاطناب والإيجاز مقتضى، وإيراد الكلام على صورة الاطناب أو الإيجاز مطابقة للمقتضى.

أما بلاغة المتكلم فهى قدرته على التعبير الدقيق عن المقصود بكلام بليغ فى أى موضوع مطروح للتعبير شفاهة أو كتابة، وذلك لا يتأتى له إلا بتربيته المستمرة لذوقه اللغوى الذى يجنبه الوقوع فى التنافر، وخبرته بالصرف الذى يجنبه مخالفة القياس، ودرايته العميقة والشاملة بالنحو الذى يجنبه ركاكة التأليف والتعقيد اللفظى، وكثرة إطلاعه على الأعمال الأدبية الأصيلة الراقية التى تجنبه الغرابة، وامتلاكه لناحية البيان الذى يجنبه التعقيد المعنوى، وتمرسه بعلم المعانى حتى يصبح سيدا للأحوال ومقتضياتها. ولذلك لا تتأتى البلاغة إلا لمن ملك ناصية اللغة والصرف والنحو والمعانى والبيان والبديع مع موهبة الذوق السليم الذى لا ينمو ولا يشحذ إلا بالاطلاع والتذوق المستمرين لما أنتجته قرائح العظام من رواد الأدب العربى سواء الكلاسيكى أو الحديث منه.

وكان الأدب العربى الحديث من المرونة بحيث استطاع أن يستوعب مفاهيم البلاغة المعاصرة التى لم تقتصر على مجرد التعبير الصادق عن إحساس صادق، ولم تكتف بربط البلاغة بالأسلوب، وباعتبار الأسلوب البليغ هو الأسلوب الذى يعبر تعبيرا صادقا عن شخصية المتكلم أو الكاتب. فقد أكدت البلاغة المعاصرة أن الأدب خاصة والفن عامة تعبير موضوعى غير مباشر عندما

يركز الفنان جهده العقلى والانفعالى فى إبداع شئ محدد، وكلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله المبدع، زادت قدرته على إدراك المشاعر المختلفة التى هى مادة الأدب، وعلى تحويلها إلى شئ جديد وهو العمل الأدبى.

ولعل البلاغة العربية الكلاسيكية لم تبتعد كثيرًا عن هذا المفهوم العالمى المعاصر للبلاغة حين أكد البلغاء العرب قيمة الموضوع الذى يؤدى بالأديب إلى أن يورد عبارته على صورة معينة، أى العلاقة العضوية بين المضمون الذى هو الموضوع أو المعنى أو الحال وبين الشكل الذى هو الأسلوب أو الوسيلة أو المقتضى. أى أن مقتضى الحال هو شكل المضمون الذى لا يمكن أن يبلغ المتلقى إلا من خلال الشكل. ولذلك كان الأدب العربى الكلاسيكى قادرا على الصمود والرسوخ عندما طبقت عليه المقاييس النقدية للبلاغة الحديثة.

وعلم المعانى فى البلاغة العربية يدرس أحوال اللفظ العربى الذى يطابق بها مقتضى الحال بحكم اختلاف صور التعبير لاختلاف الأحوال التى تتمثل فى الخبر والإنشاء فى الذكر والحذف، فى التقديم والتأخير، فى الوصل والفصل، وفى الإيجاز والاطناب والمساواة.

أما بالنسبة للخبر والإنشاء، فالخبر يحتمل الصدق أو الكذب مثل: سافر طارق، خالد مجتهد. أما الإنشاء فلا يحتمل هذا أو

ذاك مثل: سافر يا طارق، اجتهد يا خالد والمقصود بصدق الخبر مطابقته للواقع، وبكذبه عدم مطابقته له. وإذا كان هدف المخبر من خبره إفادة المخاطب فلابد أن يكون الكلام محددا بتوضيح المعنى فحسب حتى لايقع فى خطأ اللغو.

أما فى حالة الذكر والحذف، فمن بدهيات علم المعانى أن أى لفظ يرد فى أى سياق لغوى لابد أن يدل على معنى، وإذا لم يقم بهذه الوظيفة تعين حذفه. لكن الذكر يحتاج أحيانًا إلى تكرار نفس الألفاظ على سبيل الإيضاح وتأكيد التقرير، أو على سبيل التسجيل على السامع حتى لا يحاول الإنكار بعد ذلك. أما دواعى الحذف فتبرز بصفة عامة فى الأعمال الشعرية والمسرحية والروائية حتى لا يؤثر حشد الألفاظ على الشحنة الانفعالية التى يريد الأديب توصيلها إلى المتلقى.

أما بالنسبة للتقديم والتأخير، فمن أصول علم المعانى استحالة النطق بأجزاء السياق اللغوى دفعة واحدة بل لابد من تقديم بعض الأجزاء وتأخير البعض الآخر دون أن يعنى هذا أن بعضها أولى بالتقدم لأهميته والبعض الآخر أولى بالتأخير لتفاهته. ذلك أن جميع الألفاظ تستوى فى الأهمية الوظيفية من حيث هى لبنات أو خلايا فى البناء اللغوى، هذا بعد مراعاة ما تجب له الصدارة مثل أدوات الشرط والاستفهام. لكن من حق الأديب أو الكاتب أن يستخدم عامل التقديم إذا كان هناك ما يوجب ذلك مثل إثارة

التشويق إلى المتأخر إذا كان المتقدم موحيا بغرابة ماسوف يسرد بعده، أو تعجيل النبأ السار أو السئ، أو عندما يكون المتقدم محل الإنكار والتعجب. وما ينطبق على التقديم ينطبق بدوره على التأخير لأنهما متلازمان، فإذا تقدم أحد ركنى الجملة تأخر الآخر.

ويعتمد علم المعانى فى اللغة العربية على ثلاثة أساليب فى التعبير عن المعانى التى يريد المتكلم أو الكاتب توصيلها إلى الآخرين وهى: الإيجاز والإطناب والمساواة. فالإيجاز هو توصيل المعنى بعبارة ناقصة عنه مع وفائها بالغرض، فإذا لم تف بالغرض تحول الإيجاز إلى إخلال بالمعنى. ولذلك تنحصر دواعى الإيجاز فى تسهيل الحفظ، والإسراع بعملية الفهم والاستيعاب وضيق المقام الذى لا يسمح بالإسهاب، والسأم الذى قد يصيب المتلقى، وإخفاء ما لا يصح الجهر به، أى تطبيق مبدأ خير الكلام ما قل ودل، بحيث تصبح العبارة القصيرة مكثفة ومشحونة بالدلالات بقدر الإمكان.

أما الإطناب فهو توصيل المعنى بعبارة زائدة عنه لكنها تقوم بدور محدد فى خدمة المعنى، وإذا لم تكن فى الزيادة فائدة سمى تطويلاً أو حشوًا. ولذلك فإن من دواعى الإطناب تثبيت المعنى، وتوضيح المقصود، والتوكيد، والتخلص من احتمالات الإبهام ، والإلحاح أو الترغيب، والتهديد أو الإنذار وغير ذلك من الأساليب البلاغية.

أما المساواة فهى توصيل المعنى المقصود بعبارة مساوية ومعادلة له. وهى المميزة للأسلوب العلمى والوصف الدقيق. فالإيجاز قد

يخل ببعض جوانب الموضوع المطروح للدراسة والتحليل، والإطناب قد يشتت ذهن المخاطب بعيدا عنه.

فإذا انتقلنا إلى علم البيان فنجده يبحث فى التشبيه والمجاز بأنواعه: الاستعارة والمجاز المرسل والمجاز المركب والمجاز العقلى، كما يبحث فى الكناية. فالتشبيه هو الحاق أمر بأمر فى وصف يستخدم أداة معينة لغرض محدد. ويسمى الأمر الأول المشبه والثانى المشبه به والوصف وجه الشبه والأداة الكاف أو غيرها. وأركان التشبيه أربعة: المشبه والمشبه به ويسميان طرفى التشبيه ثم وجه الشبه والأداة. ووجه الشبه هو الوصف الخاص الذى قصد اشتراك الطرفين فيه. وأداة التشبيه هى اللفظ الذى يدل على معنى المشابهة مثل الكاف «وكأن» وما فى معناهما. أما التشبيه البليغ فهو ما يحذف فيه أداة التشبيه ووجهه مثل: العلم نور أى كالنور فى هدايته للإنسان. وهذا النوع من التشبيه يقابل الاستعارة فى اللغة الإنجليزية.

أما المجاز فهو اللفظ المستعمل فى غير ما وضع له العلاقة مع قرينة مانعة من المعنى السابق، مثل الدرر المستعملة فى الكلمات الفصيحة عندما نقول: المتنبى يتكلم بالدرر فإنها مستعملة فى غير ما وضعت له لأنها وضعت أصلا للالئ الحقيقة ثم نقلت إلى الكلمات الفصيحة لعلاقة المشابهة بينهما فى الحسن. وهذا المجاز اللغوى غير المجاز العقلى لأنه يعبر باللفظ دون الكلمة ولهذا يشمل

التعريف المجاز المفرد والمجاز المركب. وإذا كانت علاقة المجاز المشابهة بين المعنى المجازى والمعنى الحقيقى كما فى العلاقة بين الدرر والكلمات الفصيحة يسمى استعارة وإلا فمجاز مثل: أرسلت العيون لتطلع على أحوال العدو - أى الجواسيس.

والاستعارة فى الأصل تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه شبهه وأداته، فهى مجاز علاقته المشابهة. والمشبه يسمى مستعارا له والمشبه به يسمى مستعارا منه. وتنقسم الاستعارة إلى مصرّحة وأصلية ومرشحة. فالمصرّحة هى ما صرح فيها بلفظ المشبه به مثل:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت ورداً وعضت على العُنّاب بالبَرَدِ

فقد استعار الشاعر اللؤلؤ والنرجس والورد والعناب والبرد للدموع والعيون والخدود والأنامل والأسنان. ويقابل الاستعارة المصرحة استعارة مكنية وهى ما حذف فيها المشبه به ورمز إليه بشئ من لوازمه مثل: أظهر له مخلب البطش حتى لا يطالب بحقه. فقد استعار الوحش للبطش ثم حذفه ودل عليه بشىء من لوازمه وهو المخلب، وإثبات المخلب للبطش يسمى استعارة تخيلية.

أما الاستعارة الأصلية فهى ما كان المستعار فيها اسما غير مشتق كاستعارة الظلام للجهل والنور للعلم. ويقابلها الاستعارة التبعية وهى ما كان فيها المستعار فعلا أو حرفا أو اسما مشتقا مثل: ركب البطل كتفى غريمه، أى لازمه ملازمة شديدة.

أما الاستعارة المرشحة فهى ما ذكر فيها ما يناسب المشبه به مثل: «أولئك الذين اشتروا الضالة بالهدى فما ربحت تجارتهم». فالشراء مستعار للاستبدال وذكر الربح والتجارة ترشيح. ويتفرع من الاستعارة المرشحة استعارة مجردة يذكر فيها ما يناسب المشبه مثل: «فأذاقها الله لباس الجوع والخوف» وفيها استعير اللباس لما غشى الإنسان عند الجوع والخوف، والإذاقة تجريد لذلك. كذلك هناك الاستعارة المطلقة التى لا يذكر معها ما يناسب المشبه به أو المشبه مثل: «ينقضون عهد الله» ولايصح الترشيح والتجريد إلا بعد تمام الاستعارة بالقرينة.

أما المجاز المرسل فعلاقته غير المشابهة مثل السببية فى جملة: عظمت يده عندى، أى نعمته التى سببها اليد. أما المجاز المركب فمثله مثل المجاز المرسل، من قسمى المجاز اللغوى. وهو ما استعمل فى غير ما وضع له لعلاقة غير المشابهة كالجمل الخبرية إذا استعملت فى الإنشاء مثل:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكًا

من الحسن حتى كـــاد أن يتكلم

فليس غرض الشاعر من هذا البيت الإخبار بمعلومات بل إظهار البهجة والانشراح والانطلاق. لكن إذا كانت علاقته المشابهة سمى استعارة تمثيلية كما يقال للمتردد فى أمر: أراك تقدم قدما وتؤخر

أخرى. فقد شبهنا تردده فى هذا الأمر بصورة تردد من قام ليذهب، تارة يريد الذهاب فيقدم قدمًا وتارة لا يريده فيؤخر أخرى، ثم استعرنا اللفظ الدال على صورة المشبه به لصورة المشبه. والأمثال السائدة والأقوال المأثورة كلها من قبيل الاستعارة التمثيلية.

أما المجاز العقلى فهو إسناد الفعل أو ما فى معناه إلى غير ما هو له عند المتكلم فى الظاهر لعلاقة مثل: يعيش الإنسان تحت رحمة القدر. فالإنسان ليس تحت رحمة القدر ولكنه تحت رحمة الله عز وجل، ولذلك فهو إسناد إلى غير ما هو له. كذلك يتيح المجاز العقلى إسناد ما بنى للفاعل إلى المفعول مثل: حياة راضية، وعكسه مثل: صباح مفعم بالأمل. وأيضًا الإسناد إلى المصدر مثل: جد جده، أو إلى الزمان مثل: نهاره صائم، أو إلى المكان مثل: نهر جار، أو إلى السبب مثل: بنى خوفو الهرم الأكبر.

وكقاعدة عامة فإن المجاز اللغوى يتركز فى اللفظ، والمجاز العقلى يتمثل فى الإسناد.

أما الكناية فهى لفظ قُصد به لمعناه لكن من خلال مضاهاة أو تناظر أو توافق أو قياس تمثيلى، وتنقسم إلى ثلاثة أنواع حسب نوع المكنى عنه الأول يكون فيه المكنى عنه صفة مثل قول الخنساء:

طويل النجاد رفيع العماد وكثير الرماد إذا ما شتا

فهى تقصد أنه طويل القامة وسيد كريم، والثانى: يكون فيه المكنى عنه نسبة مثل: المجد بين طيات ثوبه، والكرم تحت ردائه، أى

نسبة المجد والكرم إليه، والثالث: لا يكون فيه المكنى عنه صفة ولا نسبة مثل:

الضاربين بكل أبيض محذم   والطاعنين مجامع الأضغان

فالشاعر يكنى بمجامع الأضغان عن القلوب.

وإذا كثرت الوسائط فى الكناية سميت تلويحا مثل: كثير الرماد أى كريم، ذلك أنه كثرة الرماد تستلزم كثرة الإحراق التى تستلزم بدورها كثرة الطبخ والخبز التى تستلزم كثرة الآكلين والضيوف التى تستلزم فى النهاية الكرم.

أما إذا قلت الوسائط أو اختفت سميت رمزًا مثل: ياله من سمين رخو أى غبى بليد، لكن إذا وضحت الوسائط برغم قلتها سميت إيماء وإشارة مثل: فى حضرته أحنى المجد هامته، كناية عن مجده هو.

أما النوع الأخير من الكناية فيسمى تعريضًا وتلميحًا، ويعتمد فى فهمه على السياق مثلما نقول لشخص يضر الناس: خير الناس من ينفعهم، أو شخص بطئ الفهم: واللبيب بالإشارة يفهم.

فإذا انتقلنا إلى علم البديع فنجده يدرس وسائل تحسين الكلام المطابق لمقتضى الحال، وهذه الوسائل تنقسم إلى محسنات معنوية تهدف إلى تحسين المعنى، ومحسنات لفظية تهدف إلى تحسين اللفظ. وتنقسم المحسنات المعنوية إلى تورية وطباق ومقابلة

ومراعاة النظير واستخدام وجمع وتفريق وتقسيم وتأكيد المدح بما يشبه الذم وحسن التعليل وائتلاف اللفظ وأسلوب الحكيم.

والتورية هى ذكر لفظ له معنيان أحدهما قريب يتبادر فهمه من الكلام، والآخر بعيد وهو المقصود لذاته لقرينة خفية. أى أنها نوع من التلاعب الذكى باللفظ كى يلتقط المستمع أو القارئ المعنى المقصود مستخدمًا فى ذلك نفس الذكاء واللماحية، مثل: دعونى فإنى آكل العيش بالجبن. فالعيش فى معناه القريب يعنى خبزًا والبعيد يعنى حياة، كذلك الجبن يعنى ذلك الطعام المصنوع من اللبن لكن المقصود به هو الجبن عكس الشجاعة.

أما الطباق فهو الجمع بين معنين متقابلين مثل: يبدو منتبهًا لكنه شارد. وتتفرع المقابلة عن الطباق وهى الجمع بين معنيين أو أكثر ثم الإتيان بما يقابل ذلك على التوالى مثل: فى ظاهره صبح منير وفى باطنه ليل مظلم. أما مراعاة النظير فهى جمع أمر وما يناسبه دون اللجوء إلى التضاد. والاستخدام هو ذكر اللفظ بمعنى وإعادة ضمير عليه بمعنى آخر أو إعادة ضميرين لا نريد بثانيهما ما أوردناه بأولهما. والجمع هو جمع بين متعدد فى حكم واحد. والتفريق عبارة عن تفريق بين شيئين من نوع واحد. والتقسيم هو استيفاء أقسام الشئ أو ذكر أحوال الشئ مضافًا إلى كل منهما ما يليق به. وتأكيد المدح بما يشبه الذم نوعان: الأول يستثنى من صفة ذم صيغة صفة مدح على تقدير دخولها فيها، والثانى يثبت لشئ صفة مدح على أن يأتى بعدها أداة استثناء تليها صفة مدح أخرى.

أما حسن التعليل فهو ادعاء لوصف علة غير حقيقية لكنها غريبة فى الوقت نفسه مثل: جاءت الأميرة إلى كوخه لتقدم فروض الطاعة. أما ائتلاف اللفظ مع المعنى فهو أن توافق الألفاظ المعانى تطبيقًا لكل مقام مقال، فتختار الألفاظ الجزلة ذات الإيقاع الرصين والدلالات الضخمة للمضامين التاريخية والقومية والملحمية والمأسوية مثلا، والكلمات الرقيقة العذبة الرقراقة والعبارات الشاعرية الناعمة لمضامين الحب والغرام والغزل والمشاعر الرومانسية الفياضة مثلا، والكلمات الحادة الساخرة والعبارات التهكمية اللاذعة للكوميديا الناقدة للمظاهر الاجتماعية المزيفة.

أما أسلوب الحكيم فهى مفاجأة المتلقى بغير ما يتوقع من المعانى والأفكار مثل: الكل يطالب بالانسحاب من المعركة، وأنا معهم، لكنها قدرنا ولابد من خوضها للنهاية. أو مفاجأة السائل بغير ما يطلبه تأكيدًا على أنه المقصود بالسؤال، وذلك بتنزيل السؤال منزلة سؤال آخر أكثر تناسبا للموضوع مثل: يسألك عما يجب أن يفعله، قل له أن يسأل نفسه أولا.

أما المحسنات اللفظية فتنقسم إلى جناس وسجع واقتباس. فالجناس هو تشابه لفظين فى النطق لا فى المعنى، ويكون تاما وغير تام. فالتام ما اتفقت حروفه فى الهيئة والنوع والعدد والترتيب، مثل:

فدارهم ما دمت فى دارهم وأرضهم ما دمت فى أرضهم

أما غير التام فمثل:

تمدون من أيد عواص عواصم   بقبول بأسياف قواض قواضب

أما السجع فهو توافق الفاصلتين نثرا فى الحرف الأخير مثل: تخليص الإبريز فى تلخيص باريز.

أما الاقتباس فهو تضمين السياق اللغوى نصًا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الشعر الرصين أو النثر الجزل أو الحكم أو الأمثال أو الأقوال المأثورة أو الأعمال الأدبية الراقية على سبيل الاستشهاد أو التأكيد أو المقارنة أو التحليل أو التفسير أو التضاد... إلخ ذلك أن الاقتباس يهدف أساسا إلى جلاء المعنى ووضوح العبارة وتطوير السياق اللغوى ومنحه دلالات جديدة.

وهكذا يبدو من هذا العرض لمسيرة البلاغة العالمية والبلاغة العربية أن البلاغة هى الوجه الفنى والفكرى لفنون النحو والصرف، وتطوير لها حتى تبلغ آفاقًا من الدلالات والشحنات الفكرية والفنية لم تبلغها من قبل. ولذلك ستظل البلاغة علما وفنا مرتبطين أشد الارتباط العضوى بفنون الحديث والكتابة، وستظل موجودة ومتطورة طالما أن اللغة موجودة ومتطورة. فالبلاغة تستمد قوة دفعها من منابع اللغة كى تصب فيها مرة أخرى حاملة معها تيارات جديدة متدفقة.

الفصل الثانى

الإلهام

الإلهام حالة تطلق على الفنان بصفة عامة والأديب بصفة خاصة عندما يبدع بطريقة تختلف تماما عن غيره من الصناع والحرفيين الذين يعتمدون فقط على خبراتهم وتجاربهم السابقة وقدراتهم العقلية والجسدية لإنتاج ما يطلب منهم على وجه التحديد، أما الأديب فيبدع بدافع من قوة عليا غامضة تحدد طبيعة العمل الفنى وشكله اللذين لا يمكن تحديدهما إلا بعد وضع اللمسات الأخيرة للعمل. ومن هنا كان قول أفلاطون فى «محاورات أيون» بأن شاعرا لا قيمة له يمكنه أن ينتج شعراً إذا ما هبط عليه الإلهام، فى حين يعجز شاعر متمكن من إبداع شعر ذى قيمة حقيقية إذا ما نضب معين إلهامه.

وكثيرا ما كرر هوميروس نداءه لربات الشعر حتى يهرعن لنجدته حتى يواصل العطاء الشعرى، وقد حذا حذوه شعراء كثيرون على مر العصور. لكن السؤال الذى ظل يطرح نفسه دائما هو: هل آمنوا بهذا على سهيل التقليد، أم أن أعمالهم الفنية كانت نتيجة عملية قادرة على تجسيد هذه الظاهرة؟! فمثلا نجد دانتى فى النشيد الأول من «الفردوس» الجزء الثالث والأخير من ملحمته الشهيرة «الكوميديا الالهية» يدعو أبوللو ليعشش فى صدره. ومن الواضح فى النص أنه لا يؤمن حقيقة بأبوللو كإله للشعر والموسيقى والتنبؤ والطب، ومع ذلك فإن الفقرة التى تحتوى على هذا الدعاء زاخرة بالإحساس الصادق بأن ثمة قوة غامضة تلهم الشعراء بأفكار ومشاعر لا يحصل عليها غيرهم. وبصرف النظر عن الأسلوب الشعرى الذى كان سائدًا فى العصور الوسطى والذى زين للشعراء بلوغ حقيقة الجوهر المسيحى من خلال رموز وثنية، فإن من الواضح أيضا أن دانتى كان يقصد معنى متناغما مع عقيدته الدينية والروحية، ومع موضوع ملحمته الذى حدده فى خطاب له الى «كان جراندى ديللا سكالا» بقوله:: «إن الإنسان بمنحه حرية الإرادة بين فعل الخير وارتكاب الشر قد أصبح معرضا لثواب العدالة الإلهية أو عقابها».

نجد المفهوم نفسه بوضوح شديد فى قصيدة الشاعر الإنجليزى ميلتون «يورانيا» التى يقول فيها:

«اهبطى من السماء، يايورانيا، بهذا الاسم

إذا كنت تسمين حقا بهذا الاسم

فصوتك الهى

سأتبعه فوق التل الأوليمبى حيثما دوى

وعلى جناح الحصان الطائر: البيجاسوس.

أنادى على المعنى وليس مجرد الإسم

فأنت لست من ربات الشعر التسع

ولا تسكنين على قمة جبال الأوليمب

لكنك ولدت فى السماء قبل ظهور الجبال

وقبل تدفق النافورة.

أنت تتحدثين بالحكمة الخالدة الأبدية

الحكمة هى أختك ومعها تلعبين

فى حضرة الأب السماوى الذى سره

ترتيلك السماوى المقدس».

هذه القصيدة التى وردت فى ملحمة «الفردوس المفقود» تؤكد تجربة شاعر كبير يستمد العون من يوارنيا التى تتجسد فى أصوات ورؤى غامضة لا تتأتى إلا فى لحظات الالهام التى تومض من حين لآخر فى قلوب الشعراء وأفئدتهم.

لكن هناك فرقا بين الإلهام والإيحاء؛ فالإلهام قدرة ذاتية كامنة فى عقل الشعر ووجدانه، وتشتعل نتيجة للشرر المتولد عن احتكاك داخلى بين الأفكار والمشاعر، أما الإيحاء فلابد من وجود حافز أو دافع خارجى حتى تحدث الإستجابة له. وهو الفرق الذى لم يدركه الشاعر الإنجليزى فيليب سيدنى عندما ظن أن ستلا أميرة أحلامه هى التى تمده بالعون الشعرى من خلال حبه لها وتعبده فى محرابها، فالشعر أعظم من أن يكون مجرد إستجابة أو نتيجة لمؤثرات خارجية، والا فقد دوره الرائد فى قيادة النفس البشرية إلى آفاق لم تبلغها من قبل. قد يكون للإيحاء دور فعال وإيجابى، لكن يجب ألا يقتصر الأمر عليه ويهمل الشاعر تلك الشعلة المقدسة المضيئة داخله.

وكان أفلاطون أول من ناقش هذه القضية بطريقة موضوعية عندما قال فى محاورات أيون:

«كل المجيدين من الشعراء الملحميين ينطقون بكل قصائدهم الجميلة، ليس من خلال الفن ولكن من خلال الإلهام الإلهى الذى يتقمص أرواحهم. وهذا ينطبق أيضا بنفس القدر على الشعراء الغنائيين المتمكنين. وكثيرا ما يقول الشعراء إنهم يحصلون على قصائدهم من ينابيع الشهد المتدفقة فى حدائق ربات الشعر ووديانهم ثم يقومون بتوصيلها للناس، تمامًا مثل النحل، حتى الأجنحة يملكونها مثله. انهم لا ينطقون إلا بالحق، ذلك أن حرفة الشاعر هى حرفة روحية مقدسة طائرة على جناحين. وهو لا

يملك القدرة على إبداع الشعر إلا إذا ألهمته آلهة الشعر وانطلق من أسار عقله وحطم كل قواعد المنطق! وهو لا ينطق الكلمات اعتمادا على تمكنه من حرفته ولكن بدافع من قوة سماوية».

لكن أرسطو فى كتابه «فن الشعر» يتحدث عن الفن الشعرى بصفته مسئولية الإنسان الموهوب وليس المجنون. وقد أكد كاستيلفترو وبعده درايدن على أن أرسطو كلن يقصد الموهبة العاقلة المنظمة وليس الشطحات المجنونة الطائشة. أما هوراس الشاعر والناقد اللاتينى فيبدو أنه يرفض رأى ديمقريطس الذى يؤمن أن الأبواب السحرية لدنيا الشعر مغلقة فى وجه الشعراء العقلاء، ومع ذلك فإن هوراس يصرح بأن روح الشاعر لابد أن تحتوى على الإلهام الروحى الذى يحلق بها بين سماوات الخيال.

أما ميلتون فيؤمن بضرورة الموهبة المنظمة والجهد المبذول فى سبيل الإبداع الشعرى، لكنه فى الوقت نفسه اعتبرهما غير ذى موضوع بدون مساندة «تلك الروح الخالدة التى تسرى بالخصب والنماء فى كل ما ينطقه ويعرفه الشاعر، وتطلق ملائكته بتلك الشعلة النورانية من على مذبحة السحرى كى تلمس وتنقى وتطهر شفاه الذين ينطقون شعره». ومن الواضح أن هذه الروح الصوفية كانت نتيجة لمفهوم الوحى أو الإلهام المسيحى الروحى الذى تأتى عن المفهوم الوثنى المادى الحسى.

وهناك نظرية أخرى للإلهام قدمها شيللى فى مقالته الشهيرة «دفاع عن الشعر» ليؤكد بها على أن الشعر ليس كالمنطق بصفته

طاقة يمكن استخدامها طبقا للإرادة الواعية النابعة من تصميم الشاعر على الإبداع. فلا يستطيع إنسان على وجه الأرض أن يقول: قررت أن أبدع شعرا، بل إن أعظم الشعراء لا يقدر على مثل هذا القول. فالعقل فى لحظات الإبداع يشبه جمرة على وشك الذبول والانطفاء، لكن هناك قوة غامضة غير مرئية، مثل ريح هوجاء، تعيد اليها الإشراق الساطع والتألق الباهر. وهذه القوة تنبع من الداخل مثل لون الزهرة الذى يذوى ويتغير مع مراحل نموها، كذلك الجوانب الواعية من طبائع الشعراء لا يمكن التنبؤ بها سواء بالنسبة لقدومها أو رحيلها. وحتى إذا كانت هذه القوة مستمرة فى أصالتها ونقائها وطاقتها، فإنه من المستحيل التنبؤ بمقدار عظمة النتائج المتوقعة، لكن عندما يبدأ الخلق والإبداع فإن الإلهام سرعان ما يتوارى، ولذلك فإن أعظم درر الشعر التى بلغت العالم، قد تكون مجرد ظل باهت للإبداعات الحقيقية التى راودت مخيلة الشاعر. ويطالب شيللى أعظم الشعراء المعاصرين بأنه ليس من الخطأ الإعتراف بأن أعظم إبداعات الشعر كانت نتيجة للجهد المبذول والدراسة الواعية، وأن المعاناة والتأنى اللذين يحبذهما النقاد يمكن تفسيرهما على أنهما مجرد ملاحظة دقيقة واعية لما يدور فى لحظات الإلهام، وهمزة وصل لرأب الفراغات الواقعة بين هذه اللحظات من خلال استخدام الإيحاءات النابعة من نسيج التعابير التقليدية.

وهناك نظرية أخرى قدمها الفيلسوف وعالم الجمال الإيطالى كروتشى فى كتابة «الشعر» مؤكدا فيها على أن شخص الشاعر

ليس سوى قيثارة تهتز أوتارها وتتردد بفعل رياح الكون. ذلك أن الكون يبدو مرتبطا بعبقرية الإنسانية التى تضم الى صدرها قوة خلاقة لا يمكن قهرها أو تحطيمها.

وهذه النظريات المتتابعة إن دلت على شىء فهى تدل على استمرارية الإيمان بالإلهام بطريقة أو بأخرى، ذلك أن تفسير طبيعته يتغير طبقا لتطورات النظريات والمفاهيم السائدة فى المجتمع. ولذلك فإنه لا يصح تطبيق المفهوم التقليدى لمصطلح الإلهام على الإبداع الأدبى والفنى، وهو المفهوم الذى يصف الإلهام بأنه مجرد اعتقاد أو وهم لا يصف للمفكر العقلانى أن يؤمن بجديته أو يشارك فيه.

ومع الافاق التى فتحها فرويد فى عالم النفس البشرية، تدفقت ينابيع الإلهام من العقل الباطن أو دنيا اللاوعى، ثم جاء السرياليون ليمارسوا الإبداع الأدبى والفنى وغياب الوعى وبعيدا عن نطاق التحكم العقلانى المنطقى لكن لابد من التأكيد على أنه ليس كل ما يتألق فى لحظات الإلهام من قبيل الذهب الخالص النقى، بل ربما لا يكون ذهبا على الإطلاق، فالإلهام طاقة فعالة فى العمل الفنى لابد أن يشعر بها المتلقى أيضا ولا تظل قاصرة على الفنان المبدع.

ولا شك أن المفهوم القديم للإلهام مرتبط أشد الإرتباط بالمفهوم السيكولوجى المعاصر للعبقرية! ولعل مفهوم أفلاطون بصفة خاصة يعد حجر الزاوية الذى نهضت عليه معظم المفاهيم بعد ذلك، حين أكد على أن الشعراء يتلقون شعرهم الهاما من مصدر الهى مقدس،

وهم يفقدون صوابهم وقدراتهم على التنبه والتمييز فى لحظات الإلهام، وعلاقتهم بمصدر الإلهام كعلاقة قطعة من الحديد بالمغناطيس، يحركها فلا تملك إلا أن تتحرك، ثم أن أثره ينتقل خلالها الى قطع أخرى من الحديد فلا تملك سوى التحرك بالمثل. وعلى هذا النحو ينقل الشاعر العبقرى أثر الإلهام الى الناس عندما ينشدهم شعره، فإذا هم يطربون وهم لا يعرفون لماذا يطربون؛ ولو أن الشاعر احتفظ بعقله المميز الناقد لما استطاع أن يقرض الشعر والدليل عند افلاطون على ذلك المفهوم أنك لن تجد شاعرا عبقريا يتقن كل أنواع الشعر، بل ان كل شاعر يتقن فرعا معينا دون سواه، ولو أن المسألة كانت خاضعة لإرادته لاستطلاع بالتمرين أن يجيد القول فى أى نوع شاء؛ والدليل الثانى أننا كثيرا ما نجد شاعرا تافها يجود عليه الزمان فجأة بقصيدة تستحق أن توضع بين الروائع، والدليل الثالث أن الشاعر عندما ينشد شعره يتقمص الحالة التى يصفها، فإذا كان يصف مشهدا من مشاهد الحزن فإنه يحزن حتى يكاد يبكى، وربما بكى فعلا، وإذا كان يصف موقفا يشيع فيه الخوف فإنه يبدو خائفا ترتعد فرائضه، ومع ذلك فليس هناك أى مبرر فعلى فى الموقف المحيط مباشرة بالشاعر لحظة إنشاده يبرر حزنه ولا خوفه. وهذه الأدلة يستشهد بها افلاطون كى يثبت أن الشاعر العبقرى يفقد صوابه عندما يبدع شعره أو ينشده.

تلك هى نظرية الإلهام فى العبقرية الشعرية، تشيع عناصر منها فى كثير من الآراء القديمة، وكذلك فى كثير من التأملات الحديثة،

ولو أنها تعنى بأن تتخذ أقنعة مختلفة فى بعض المؤلفات الحديثة، لأن الخجل من سلطان العلم فى العصر الحديث يضطر الكثيرين الى التعلل بإستخدام هذه الأقنعة.

أما عن الرأى الذى يربط بين الإلهام والجنون فقد كان افلاطون أيضا من أوائل من روجوا له وتبعه فى ذلك عدد كبير من المفكرين والفلاسفة. فهو ينادى بأن كلا من الإلهام والجنون نوع من الاضطراب العقلى. وربما كان هذا هو المصدر الذى استلهمه الشاعر الفرنسى الرومانسى لا مارتين وهو يتحدث عن «المرض العقلى الذى يسمى العبقرية». وكان لامارتين يردد هذا الرأى فى القرن التاسع عشر. وكان الى جانبه علماء يقولون بهذا الرأى أيضا، ولم يكتفوا بالإشارة العابرة بل استقروا عند رأيهم، وحاولوا إن يضربوا له كثيرا من الأمثلة التاريخية. وكان العرب من الشعوب التى أغرمت بهذا الرأى، وهم الذين ابتدعوا وادى عبقر الذى يرحل اليه الشعراء من حين لآخر للقاء الجن والعودة بقصائد لم تكن تخطر لهم ببال من قبل. ولعل قيس بن الملوح أو مجنون ليلى بمثابة النموذج التاريخى والحى لجنون الشعراء.

هكذا كان الإبداع الشعرى، على مر عصور طويلة متتابعة، مجرد تسجيل لهذيان الشاعر وجنونه فى أثناء ميلاد القصيدة، وعندما ينتهى منها يثوب إلى رشده ويعود إلى عالم العقلاء المتزنين. وحلا لكثير من النقاد استخدام مصطلح «الجنون الشعرى» برغم أنه لا يخضع لأى تقنين علمى محدد. ومع ذلك أغرم به كثير من قراء

الشعر ومتذوقيه وبعض من الشعراء أنفسهم نظرا لطرافته وغرابته التى تحيل الشاعر الى مخلوق غريب يقوم من حين لآخر برحلة إلى عالم زاخر بالأحلام والأوهام والخيالات والرؤى ثم يعود منه بعد أن أضاف الى جعبته قصيدة جديدة. وفى أواخر القرن التاسع عشر حاول كل من سيزار لو مبروزو وماكس نوردو اخفاء الصبغة العلمية على هذه الفكرة عن طريق اخضاعها لمنهج التحليل النفسى الذى ابتدعه فرويد، حين قال لو مبروزو بأن العبقرية الفنية نوع مخفف ورقيق من الجنون، وأضاف أن المناخ ودرجة الحرارة والأمراض والوراثة... الخ تتدخل كلها فى خلق الفنان وجعله انسانا غير سوى. وليست الأعمال الفنية وعلى رأسها القصائد الشعرية سوى التعبير المباشر عن هذه الحالة المرضية.

أما ماكس نوردو فقد هاجم الفنون كلها وخاصة المعاصرة لأنها مجرد افرازات وأعراض للأمراض التى يعانى منها الأدباء والفنانون، ذلك أن المجتمع الذى يعيش حياة سوية نفسيا واقتصاديا واجتماعيا وفكريا، ليس فى حاجة الى كتاب وشعراء من أمثال فاليرى وبودلير وتينيسون وماثيو أرنولد وابسن وزولا وفاجنر ونيتشه وادجار آلان بو. ويتفق نوردو مع لومبروزو فى أن الأعمال الفنية هى مجرد إفرازات شخصية ومرضية بحتة ولا تنتمى إلا للذين قاموا بتأليفها كما إنها لا تهم سواهم من الأسوياء.

وفى الواقع لم يكن الفن مريضا كما ادعى لومبروزو ونوردو، ولكن المريض هو النظرية التى حاولا ابتداعها والتى ماتت بموتهما،

لأن هناك بونا شاسعا بين هذيان الجنون وأوهامه المريضة وبين متعة الخلق الفنى والبهجة التى يثيرها فى نفس القارئ. فالمريض عقليا يصدق خيالاته ويعيشها على أساس أنها حقيقة واقعة بحيث تنفصل تماما عن واقع العقلاء فى حين يحرر الشاعر نفسه من هذه الخيالات والأوهام عن طريق تجسيدها فى القصيدة، وتحويلها الى كيان قائم بذاته، ومنفصل عن ذات الشاعر بحيث يمكن لكل قارئ أن يتأملها من وجهة نظره الخاصة وأن تثير فى داخله الأحاسيس الجمالية النابعة من تناسق الشكل الذى يمنحه راحة نفسية ناتجة عن تنسيق الأحاسيس وتنظيمها، لأن الشكل الجميل للقصيدة ينتقل بكل جماله إلى القارئ ويمنحه تلك البهجة التى تهزنا فى مواجهة الأعمال الأدبية والفنية العظيمة.

والبون الشاسع الآخر بين الجنون والشعر أن الشخص المختل عقليا لا يملك القدرة على تنظيم خيالاته وصياغتها فى شكل محدد يسهل التعرف عليه، ذلك لأنها صادرة عن نفس مشوشة مضطربة، فقدت القدرة على التحكم فى أفكارها والمعانى الناتجة عنها، وفى مشاعرها والسلوك المترتب عليها. أما الشاعر فيعى جيدا طبيعة ما يفعله والهدف منه، لأن الشعر تنظيم للخيال بحيث يتحول من خليط مشوش إلى شكل جميل له معنى لا ينفصل عنه ولا يدرك الا من خلاله.

ويقول ت . س. اليوت إن الشعر هو إعادة تجميع ومزج الانفعالات المضطربة عندما يكون الشاعر قد فرغ من الإحساس

بها، ويبدأ مرحلة الهدوء والاتزان التى تمنحه من حدة الوعى ما يمكنه من تنظيمها داخل شكل فنى بحيث يطرد كل ما ليست له علاقة عضوية بقصيدته حتى لا يكون عالة على جسدها الحى، ويدمج فى الوقت نفسه كل ما له وظيفة فعالة فى نموها وتطويرها. فالعمل الفنى الناضج الحى لا يحتمل وجود الطفيليات والشوائب والزوائد لأنه يصهر كل ما له علاقة حية وفعالة به، ويلفظ كل ما ليس كذلك. ولا شك فإن نظرية اليوت كانت المعول الأخير فى هدم نظرية الشاعر الإنجليزى وليم وردز ورث الذى نادى بأن الشعر هو الإنسياب التلقائى للإنفعالات بحيث تفقد جدتها وحدتها وحيويتها إذا لم يسجلها الشاعر بعد اكتساحها لأفكاره ومشاعره.

ويؤكد الفيلسوف الإنجليزى المعاصر روبين جورج كولنجوود على أن تذوق الشعر وفهمه شرطان أساسيان لنمو الإنسان الناضج الذى يستطيع أن يستخدم عقله فى استيعاب الظروف المحيطة به وفى فهم البشر الذين يعيش وسطهم. فالشعر ليس مجرد هروب أو تسلية، بل وسيلة لمحافظة الإنسان على توازنه الإنفعالى والفكرى. وليس هناك شك فى أن الإنسان الذى يقرأ الشعر خير من ذلك الذى لا يعيره التفاتا. فالأول يمتاز بسعة الأفق ورحابة الصدر وبعد النظر وعمق البصيرة، أما الثانى فيكتفى من الحياة بمظاهرها المادية. فالفن والأدب ينميان القدرة العقلية عند القارئ لأن تجربة الأديب والفنان، سواء على مستوى الفكر أو الاحساس، تنتقل بكل أبعادها الى المتلقى. ويتخذ كولنجوود من المسرحية

الشعرية «روميو وجوليت» لشكسبير نموذجا للدور الذى يلعبه الإدراك العقلانى الواعى فى تشكيل العمل الفنى. فبرغم أن مسرحية «روميو وجوليت» مسرحية رومانسية من الطراز الأول، وكثير من الناس يربطون بين الشطحات الرومانسية والجنون الشعرى، فإن كولنجوود يؤكد أن السبب فى اختيار شكسبير لهذا المضمون لم يكن التجاوب الرومانسى والعشق الملتهب بين البطل والبطلة - مهما كانت شدتهما - بل كان السبب الأساسى هو اتصال حبهما فى نسيج واحد بموقف إجتماعى وسياسى متشابك ومعقد، واصطدام هذا الحب اصطداما مروعا بهذا الموقف المتحجر الصلب.

ولم يكن الإنفعال الذى جربه شكسبير وعبر عنه فى المسرحية صادرا عن شهوة جنسية أو رغبة محموم أو هذيان شاعر أو ذهول فنان، وإنما كان انفعالا صادرا عن إدراكه العقلى والفكرى لما يمكن أن يحدث عندما تصطدم العواطف والإنفعالات على هذا النحو بالأحوال الإجتماعية والسياسية السائدة. وبالمثل تخيل شكسبير الملك لير - كما نتخيله نحن - لاعتباره رجلا عجوزا يعانى من البرد والجوع والتشرد، بل تخيله أبا يقاسى من هذه الأشياء التى نتجت عن سلوك بناته وجحودهن، وبغير فكرة العائلة، وادراكها عن طريق العقل الواعى المفكر، أساسا لأخلاقيات المجتمع، ما خرجت مسرحية «الملك لير» إلى عالم الوجود. فالانفعالات التى عبرت عنها هذه المسرحية نتجت عن موقف مركب له أكثر من بعد واحد، وهذا الموقف ما كان ليوجد ويحدث هذه الإنفعالات الا فى حالة

ادراكه عن طريق العقل المفكر الواعى، وهو الشئ الذى لا يمكن أن يمتلكه الشخص المختل عقلياً بأية حال فى الأحوال.

وعندما يحول الأديب التجربة الإنسانية الى عمل فنى، فإنه لا يعـزل عنه الجـوانب الفكرية ويبـقى على الجـوانب الإنفـعـاليـة الجامحة كى يعبر عنها وحدها، ولكن ما يقوم به الأديب هو خلط الفكر ذاته فى الإنفعال، أى أنه يفكر بطريقة معينة ثم يعبـر بعد ذلك عن كيفية الشعور عندما يفكر على هذه الصورة. ولقد قام دانتى مثـلا بمزج فلسفة تومـاس الاكوينى بانفعـالاته فى إحدى قصائده بحيث عبـر عن كيفية الشعور بالحياة فى عالم زاخر بالأفكار المشتتة وأوضاع الحياة والفكر العتيقة المهلهلة التى تؤدى إلى تشـتت النشـاط الفكرى ذاته بحـيث لا يظهـر الا فى صـورة لمحات فكرية اختفت منها كل الروابط المنطقية، وهو ما جعل طابع انفعـال الفكرة السـائدة هـو الإحسـاس بهـذا التـشـتت. وقد تكرر التعبير عن هذه الفكرة فى قصائده كما نجد فى قصيدة «امرآة». وبعد سبعة قرون من دانتى يأتى ت. س. اليوت كى يبدع قصيدة «أرض الضياع» ويحدد فيها موقفه من تدهور الحضارة الحديثة التى نهضت على الكثير من المظاهر الخارجية الزائفة، بينما باطنها يزخر بتصدع الأوضاع الاجتماعية، وتبلد ينابيع الإنفعال بالحياة والجمال.

لكن هذا لا يعنى غيـاب عنصـر الإلهـام من مـثل هذه الأعـمـال الأدبية القائمة على الوعى الحاد بظروف العصـر. فالمفروض فى

الأديب أن يتجنب فرض وعيه الحاد فرضا متعسفا على كل جزئيات العمل الأدبى، والا أحاله الى مركب مصطنع خال من التدفق التلقائى للحياة العضوية. ولذلك فإن حدة الوعى لدى الأديب لابد أن تتراوح طبقا لمتطلبات الخلق الفنى، لأنها إذا سارت على وتيرة واحدة فسوف تقضى على طاقة الإبداع التلقائى المرتبط بالإلهام. وعلى الأديب أن يخفف من حدة وعيه إذا وجد العمل الفنى يشق طريقه طبقا لنموه العضوى، ولكن عليه فى الوقت نفسه ألا يستسلم تماما لشطحات الهامه، وأن يزيد من حدة وعيه حتى تصل إلى أعلى درجاتها إذا وجد أن العمل الفنى قد ضل طريقه الطبيعى أو دخل طريقا مسدودا.

ويقول اليوت إن الشاعر المتمكن هو الذى يتحكم فى درجة وعيه بأن يفرض فكره وعقله فى اللحظة المناسبة ثم يضعهما جانبا إذا لم يكن فى حاجة اليهما، ولكن ليس الاستغناء المؤقت عن حدة الوعى معناه بلوغ مرحلة الهذيان أو الذهول أو الهلوسة أو الجنون كما يظن افلاطون أو ماكس نوردو. وفى هذا يقول ا. ا. ريتشاردز فى كتابه «مبادئ النقد الأدبى» إن الشعر يوصل لنا تجارب دون مشقة فى تعلمها أو بلوغها، بل إنه يجعل فى مقدور الكثيرين أن يصلوا الى حالات شعورية كانت ستظل مقصورة على القليلين بدون هذا الفن أو الفنون الأخرى عامة. أى أن الأدب عامة والشعر خاصة يساعدان المتلقى على الاستمتاع بعملية الإلهام التى مر بها الأديب أو الشاعر قبله.

ومـا ينطبق على الأدب ينطبق على كل الفنون الأخـرى التى يعتبرها ريتشاردز وسيلة تمكن الفنانين أنفسهم من أن يعيشوا تجارب فكرية وذهنيـة مـا كانوا يستطيعـون أن يمـروا بهـا بدون فنونهم. فدراسة الفنون وممارستها تضفى على الفنان قوة هائلة، وتحميه من تشتيت طاقاته. وذلك أعظم خطر يتهدده، وذلك عن طريق ما تتطلبه الممارسة من تركيز وتجميع لقواه يصعب عليه أن يحققهما فى حياته العادية. فالفن هو وسيلة البشر للاستمرار المتنامى للمجهود الخلاق نحو فهم الحياة والكون بوعى متصاعد فى الحدة والعمق والشمول.

وفى هذا الصدد يقول الشاعر الإنجليزى المعاصر ستيفن سبندر إن الذاكرة هى جذر العبقرية المبدعة، فهى تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التى تسمى الإلهام باللحظات الماضية التى حملت إليه انطباعات مماثلة، وهذا الوصل للإنطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكن الشاعر فى لحظة الإلهام من أن يحقق تأليفا عبر الزمن، قوامه انغام إن هى الا انطباعات متماثلة تلقاها الشاعر فى أوقات متباينة ووصل بينها فى شكل يحتويها جميعا فتبدو كلها لحظية ومعاصرة ومتجددة دوما.

لكن بمجرد الإنتهاء من القصيدة تصبح ملكا لكل من يقرأها ويتفاعل معها. فالشعر - كما يقول كولنجوود - يجب أن يتنبأ لا بكشفه عن الغيب ولكن بإبلاغ القراء أسرار قلوبهم، بغير مراعاة لشعورهم بالكدر، ولكن ما يفصح عنه ليس أسرار الفنان الخاصة،

ذلك أن باعتباره لسان حال الجماعة فإنه يفصح عن أسرار هذه الجماعة، والسبب الذى جعلها فى حاجة إليه هو عدم إدراكها إدراكا كاملا مكنونات صدرها. فهى لا تملك فى الغالب لحظة الإدراك المباشر التى تسمى بالإلهام، وهى عندما تفشل فى هذه المعرفة فإنها تضل الطريق تماما، والشاعر لا يصف الدواء ولكنه يقدمه فعلا، فالعلاج هو القصيدة ذاتها، والشعر هو الدواء لأبشع مرض يصيب الروح: أى فساد الوعى.

وعلى الرغم من كل هذه التأكيدات، فإن هناك من لا يزال يصر على اتهام الأدباء والفنانين فى عصرنا هذا بأنهم مرضى نفسانيون بدرجات متفاوتة قد تصل بهم إلى حد الجنون. فمثلا نجد عالم النفس الكبير كارل جوستاف يونج يتهم الفنانين المحدثين وخاصة رواد التجديد والإغراب من سيرياليين وعبثيين وعدميين وتعبيريين بأن أعمالهم تشبه كثيرا أعمال المرضى النفسانيين، ويوضح يونج أن الذى يفصل المريض عن الفنان هو فرق فى الدرجة، بمعنى أن للفنان استعداد للمرض النفسى لأن أعماله تحوى كثير من أعراض العصابية أو الشيزوفرانيا. واعتمد فى رأيه هذا على أن العقل الباطن فى حالة كل من المريض والفنان على درجة من القوة والحدة بحيث يؤثر تأثيرا مباشرا وعنيفا على الشعور.

لكن يجب ألا نأخذ قول يونج على عواهنه خاصة فيما يتصل بافتراضه أن الفنان حالة خاصة، كالمريض تماما، وأن العقل الباطن أو اللاشعور عند الفنان من القوة بحيث لا يستطيع الشعور الوقوف أمامه والتحكم فيه.

وحتى إذا افترضنا أن الفرق دقيق بين المريض النفساني والفنان، فإن معرفة طبيعة التكوين النفسي لكل منهما من شأنها أن تمكننا من التفريق بينهما. وفي هذا يقول ستيفان لوباسكو في كتابه «العلم والفن التجريدي» إن الجنون حالة مثالية بمعنى أنها حالة خالية من التناقض والصراع، وعلى هذا فإن المجنون عندما يكتب كلاما أو يصور لوحة فإنه لا يدخل في عملية صراع من أجل الخلق والإبداع في لحظة من لحظات الحدس والإلهام. وربما كان هذا هو السبب في أن أعمال المريض بالشيزوفرانيا أو الشخصية المقسمة على ذاتها، خالية من البناء والتناسق، وبالتالي خالية من المعنى الذي لا يوجد إلا بفعل إداري مقصود. والفعل الإداري المقصود لا يمكن أن ينبع إلا من انسان على درجة كبيرة من الشعور والوعي بحيث يستبعد من العناصر مالا حاجة لعمله به.

ولهذا إذا كنا نعتبر أن الفنان حالة خاصة إلا أننا لا يمكن أن نشبهه بمريض العصابية أو الشيزوفرانيا. فهو إذا كان حالة غير طبيعية وغير عادية فإنه في الوقت نفسه حالة غير مرضية. ورأي عالم النفس موريس برادين في ذلك واضح تماما، فهو يقول: يجب أن نفرق بين لا شعور عادي يكمن خلف الأفعال العادية ولا شعور نادر وغير عادي دون أن يكون مرضيا أو غير طبيعي. ذلك اللاشعور الذي لا نجده إلا عند قليل من الناس ويوجد تحت شكل الحدس والإلهام. إن العبقرية قد تنحرف إلى الجنون ولكن هذا لا يعني أنها انحراف في ذاتها. إن هذا اللاشعور يتميز أيضا، كاللاشعور الطبيعي بالاوتوماتية على الرغم من أنه لا شعور غير

عـادى. وهـذا يعنى أن الـفنان عند بـرادين انسـان طبـيـعـى وان كـان يتـمـيـز بغـزارة فى لا شـعوره، غـزارة لا توجـد عـند الإنسـان الـعـادى الطبيعى.

كمـا يجب التنبيـه إلى خطأ يقع فـيه علمـاء النفس كـثيـرا وهـو الخلط بين تفـرد عـمل المجنون وأصـالة عـمل الفنان التى لا تخضـع لتـحليـلات علم النفس بقـدر مـا تنتـمى الى علم الجـمـال مـجـال النقدالفنى. فقد يعانى الفنان من بعض ظواهـر مرض نفسى معين، ولكن هذا لا يعنى أن العمل الفنى مرضى فـى حد ذاته. كذلك فإن القصيـدة - مثلا - التى يكتبها مـريض نفسـانى لا تحوى إلا عناصـر ذاتيـة بحتـة غيـر متعارف عليها لـدى القـراء. ولعل هـذا اللبس كـان نتيـجة مبـاشـرة لخصائص الفن الحديث الذى يبـدو للكثيـرين غيـر خاضـع لأية قاعدة تماما كأعمـال المرضى النفسـانيين، والذى يحـتم الأصالة أى الشئ الجديد غير التقليدى الذى أتى به الفنان المحدث دون أن يكون قـد وجـد من قبل. ومن هنا كانت التـفـرقـة صـعـبـة فـى بعض الأحيـان بين العمل الناتج عن نفسـيـة مـريض والعمل الإدارى النابـع من شـعور ولا شـعور الفنان الأصيل، خـاصـة إذا كان من يقـوم بالتفرقة علماء النفس غير المتمرسين بالنقد الفنى وعلم الجمال.

إن عناصـر قصيـدة أو قصـة مريض نفسـانى ليست فـى الحـقيـقـة سوى عناصـر مفككة، لا رابط بينهـا ولا معنى كلى لها. فـالذى كتبـهـا انسان غير كفء لربط خبراته الماضية بنشاطه الحاضر لخلق شئ فى المستقبل يتصوره هو. إنهـا نوع من التداعى يستـخـدمـه المحلل

النفسى حتى يستطيع المريض أن يتمثل محتويات لا شعوره، لذلك فهى لا تثير الإهتمام ولا قيمة لها الا تحت مجهر المحلل النفسى. أما عمل الفنان فسمته الأساسية أن عناصره مركبة كل فوق الآخر فى اتساق وتناغم يستحيل معها استبعاد أحد هذه العناصر دون أن يؤثر ذلك فى قيمة العمل ومعناه الكلى الكامل. وتركيب هذه العناصر يخضع لقانون خاص بالفنان، جديد على تاريخ الفن، تخضع له كل أعمال الفنان ويصبح سمة مشتركة تجدها فى كل أعماله.

إن الصرخات التى نسمعها فى مسرحيات العبث وقصائد العدم والضياع وروايات التمزق والإنهيار ليست صرخات هيسترية، إنها تحذرنا وتنذرنا بالهاوية المتربصة بنا إذا سرنا بهذه السرعة المجنونة على ألغام الصراعات والحروب والدوامات التى لا مخرج منها. فإذا كانت هذه الأعمال الأدبية والفنية توحى بالمرض العصبى والجنون نفسه، فهى لا تنبع من مرضى، بل هم رواد حباهم الله الموهبة والحس والإحساس المرهف والبصيرة الثاقبة والفكر العميق الشامل، ولذلك فهم يجسدون لنا تلك الهاوية التى فتحت فاها لابتلاعنا حتى نرى مواقع أقدامنا ونسلك سواء السبيل. إنهم أصحاب الإلهام الذى يرتفع بعقولهم درجات فوق العقول التقليدية التى تفخر بدورها بأنها ترتفع درجات فوق عقول المرضى النفسانيين والمجانين.

فالأديب العظيم مكتشف رائد فى عالم الجمال والوجدان والفكر، لأنه يرى الأشياء والمواقف والبشر والأحاسيس والأفكار من زاوية جديدة تماما، تجعلها تبدو وكأن الأنظار تقع عليها لأول مرة، ولذلك فنظرته أقرب الى الإلهام والحدس منها الى التحليل والتفسير المنطقيين، وأداته الأولى هى الخيال لا العقل. ويعتقد صلاح عبدالصبور فى «مقدمته لدراسة شعرنا القديم» التى نشرها مسلسلة فى «الأهرام» عام ١٩٦٥ أن نظرية الوحى والإلهام من أهم النظريات فى تاريخ الشعر، والوحى معناه الكشف الباطنى عن حقائق لا تبدو ظاهرة لعيان البصر أو عيان العقل، فهو عمل من أعمال البصيرة الثاقبة التى تستطيع أن تثب فوق أسوار الظاهر، لتلتقى بعالم الموجودات لقاء حميما حاد الرؤية.

وقد فطن أفلاطون نفسه الى نظرية الإلهام حين قال فى محاورة «أيون» إن الملهمات هن اللاتى يلهمن الشعراء من منبع متعال عنا نحن البشر. ومن الملفت للنظر أن الشعر العربى القديم نشأ فى حضن نظرية استمداد الإلهام من منبع متعال عن البشر، فقرن الشعراء أنفسهم بالجن، واعتقد كل منهم أن له من أفراد الجن قرينا هو الذى يلقى الشعر على لسانه. وتلك نظرة واقعية صادقة. إذ كيف يستطيع الشاعر تفسير هذه الحال الغريبة التى يجد نفسه فيها فى عالم من الألفاظ والصور لم يتأهب له، ويجد أن هذه الأقوال التى يجيش بها صدره تضغط على نفسه وفكره كأنها تطلب أن تخرج إلى عالم الفضاء البعيد. ومن أبيات امرئ القيس أقدم الشعراء الكبار، بيت يكشف حدود هذه العلاقة بين

الشاعر والقوى المتعالية عن البشر، يقول فيه:

تخبرنى الجن أشعارها فما شئت من شعرهن اصطفيت

فالجن فى نظره إناث ملهمات، وعند الشاعر «الأعشى» تقوم الجن بالسفارة بينه وبين حبيبته.

ويرى صلاح عبدالصبور أن من سوء حظ الشعر العربى أن نظرية الإلهام لم تكن تثبت فى الوجدان العربى حتى زاحمتها نظرية أخرى هى نظرية الصنعة الشعرية، وأصبح الشعر صنعة كمعظم الصنائع يحتاج إلى دربة ومران ومعاودة نظر. هذه النظرية التى فتح باب صياغتها الشاعر الأموى عدى بن الرقاع فى هذه الأبيات التى استوقفت قدامى النقاد العرب:

وقصيدة قد بت أجمع شملها حتى أقدم ميلها وسنادها
نظر المثقف فى كعوب قناته كيما يقيم ثقافة منادها

فهو يكاشفنا أنه يجمع شتات أبيات القصيدة بيتا الى بيت، ثم يعيد النظر فيها محاولا إقامة اعوجاجها كما يفعل صانع الرماح حين يشذب أطراف قناة الرمح مرة بعد مرة، فإذا استوت أطلقها. ومن الغريب أن نظرية عدى بن الرقاع هى الأخرى نظرة صادقة. فالشاعر لا يكاشف الناس بأول ما يجيش به فؤاده، بل هو يلجأ الى خبرته، والى معرفته السابقة بأوجه تحسين القول، وتستيقظ فيه ملكة نقدية غذتها بدائع تراثه الشعرى، وحددت أصولها. فهو يعيد عندئذ مقارنة قصيدته بتراثه أو تراث أمته ولغته الشعريين.

ويؤكد صلاح عبدالصبور على أن للتراث الشعرى سيطرة لا يكاد يفلت منها الا الشاعر العظيم، ومن السهل أن نتبين فى شعرنا العربى لونين من الأداء الشعرى. لون تتميز فيه التجربة الشخصية، ويتميز فيه الشاعر بشعره المبتكر، فقد هضم التراث ووعاه، وتغلغل هذا التراث فى نفسه بحيث أصبح جزءا عضويا من تكوينه، واستطاع بعد ذلك أن يصل إلى أسلوبه الخاص، فهو الذى يقوم بنقد شعره نقدا ذاتيا قبل أن يخرج به إلى الناس. ولون آخر تتولد فيه الأبيات من أبيات سابقة، والمعانى طرقها شعراء غيره، والصور من صور أنتجتها عبقريات من سبقوه. فهو شاعر استعبده التراث، واستنزف احتذاء النماذج التى سبقته ملكته الإبداعية. فهو إذا أحب مثلا فإنه لا يستخرج من تجربته الذاتية موقفا جديدا يضيف إلى مواقف من سبقوه، بل يعمد الى ما قاله قيس لليلى أو قيس لبنى أو جميل أو غيرهم فيعيد صياغته وتركيبه. فإذا وصف الليل ذكر امرأ القيس، وإذا شرب الخمر ذكر أبا نواس وعصابته. وكل ما يفعله هو أن يقدم بضعة تنويعات جديدة على موضوع قديم.

ويقسم صلاح عبدالصبور شعراء العربية الى شعراء يمتلكون التراث وشعراء يمتلكهم التراث. وقد خلط شعرنا العربى القديم بين هذين الأسلوبين الشعريين، بل لقد اهتم النقاد القدماء باحتذاء التراث، وعدوه أرفع الأساليب الأدبية والشعرية. ونسوا أنه يتحتم على الشعر أن يقيم رؤية جديدة للإنسان والحياة، حتى يحس قارئه أنه ينبع من مصدر الإلهام الذى ترفده ثقافة الشاعر، وأنه يستعبد التراث ويمتلكه ولا يدع له الفرصة كى يبسط عليه

طغيانه. فالإلهام هو سلاح الشاعر المتمكن للسيطرة على التراث ووضعه فى خدمة إبداعه الجديد بمعنى الكلمة.

كل هذا وغيره يؤكد لنا أن الإلهام قضية شغلت الفنانين والأدباء على مر العصور والبقاع، كما شاركهم فيها الفلاسفة وعلماء النفس من أمثال سقراط، وافلاطون، وأرسطو، وأفلاطون وديكارت، وكانطو وهيجل وشوبنهاور، ونيتشه، وبرجسون، وكروتشى، وديوى، وفرويد، وأدلر، ويونج، ورببو، ودى لاكروا، وشارل بودوان، وألفريد بيتيه وغيرهم. أما الفنانون والنقاد الفنيون الذى عنوا بقضية الإلهام سواء من خلال ممارستهم لها، أو من خلال ملاحظلاتهم لغيرهم فلعل من أهمهم وردزورث، وكولردج، وشيلى، وكيتس، وادجار آلان بو، وبول فاليرى، وجان كوكتو، وكبلنج، وجون درايدن، وهنرى مور، وماكس ارنست وغيرهم.

ويجب أن نسجل على افلاطون مسئوليته الى حد كبير عن انتشار هذا الرأى بين الفلاسفة وعلماء النفس والجمال والنقاد الفنيين الذين رأوا فى الفنان شخصا موهوبا وكائنا غير عادى اختصته الآلهة بنعمة الوحى أو الإلهام، ثم جاءت الافلاطونية الجديدة، فعملت على توطيد دعائم تلك النظرة الصوفية إلى الفن التى ترى فى الإبداع الفنى طابع السحر والسر والإعجاز، وأن الأعمال الفنية ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس.

ولم يلبث أتباع المدرسة الرومانسية أن قدموا الشاعر أو الأديب بصورة الرجل الملهم الذى يتمتع بعاطفة مشبوهة، وحس مرهف،

وحدس لماح، وبصيرة ثاقبة، وقدرة هائلة على الإبتكار. وكثيرا ما استمر الفنانون الظهور بمظهر العباقرة الذين يتمتعون بمزاج خاص لا يتفق مع أمزجة غيرهم من عامة الناس الذين لا يدركون معنى الإلهام المفاجئ والوحى الذى يأتيهم من حيث لا يعلمون. فمثلا يقول الشاعر الفرنسى لامارتين: إننى لا أفكر على الإطلاق، وإنما أفكارى هى التى تفكر لى»، فى حين يقول شاتوبريان: «إننى أستلقى على سريرى، وأغمض عينى تماما، ولا أقوم بأى مجهود، بل أدع الإنطباعات ترد تباعًا على شاشة عقلى، دون أن أتدخل فى مجراها على الإطلاق، وعلى هذا النحو أنظر إلى ذاتى فأرى الأشياء وهى تتكون فى باطنى كالحلم، أو قل إنه العقل الباطن» كذلك قيل عن الأديب الألمانى جيته إنه كتب روايته «آلام فرتر» دون أن يقوم بأى جهد شعورى سوى جهد الإنصات الى هواجسه الداخلية! ومن المعروف أيضا أن الشاعر الإنجليزى كولردج كتب قصيدة «قوبلا خان» كما هبطت عليه فى أثناء نومه كما لو كان مسحورا وليس مجرد حالم! أى أن الإلهام الذى يأتى على غير ميعاد ليهبط على الفنان أصبح شرطا ضروريا لكل فن عظيم لدرجة أن جيته يقول:

«إن كل أثر ينتجه فن رفيع، وكل نظرة نفاذه ذات دلالة، بل كل فكرة خصبة تنطوى على جدة وثراء؛ هذه كلها لابد أن تخرج بالضرورة من إسار كل سيطرة بشرية، كما لابد لها أن تعلو على شتى القوى الدنيوية. فالفنان أسير لشيطان يمتلكه تماما فى لحظات غريبة حتى لو ظن أنه حر مستقل يملك زمام نفسه فعلا!

أى أن الفنان مجرد أداة فى يد قوة عليا، أو هو ملتقى مثالى لاستقبال شتى التأثيرات الإلهية».

أى أن الفنان - فى نظر جيته - يقوم بدور الوسيط فى التنويم المغناطيسى بين هذه القوة العليا وبين المتلقى. وهى نفس الفكرة التى عبر عنها الفيلسوف الألمانى نيتشه حين قال فى كتابه «هذا هو الإنسان»:

«حين يهبط الإلهام المفاجئ على الإنسان، فإنه يصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة. وهو ما يذكرنا بفكرة الوحى، بمعنى أن شيئا عميقا، جنونيًا، تشنجيا، مثيرا، لايلبث أن يصبح فجأة مسموعا ومرئيا بدقة خارقة للطبيعة. وهكذا يسمع الإنسان دون أن يبحث، ويأخذ دون أن يبحث أو يتساءل عن المانح. فالفكرة تتألق فى ذهنه مثل البرق الخاطف، بلا أى تردد أو حتى فرصة للاختيار. وحينما تغمر الإنسان نشوة الوجد، يستبد به التوتر العنيف الذى لابد أن يخرج منه فى النهاية على شكل فيضان من الدموع، لكن يشعر بأنه قد فقد كل سيطرة على نفسه وهو يستسلم تماما لقشعريرة حادة تسرى فى عروقه من إخمص قدمه إلى أم رأسه. وكل هذا يحدث فى غيبة تامة عن الإرادة، وكأنه فى حالة انفجار رهيب أو هجوم كاسح للحرية، والقوة، والعبقرية».

ومع ذلك فإن تاريخ الفن يؤكد لنا أن كثيرا من الأعمال الأدبية والفنية الممتازة قد تحققت على أيدى أدباء وفنانين متزنين هادئين

لم يزعموا لأنفسهم يوما أنهم قد وقعوا تحت تأثير شياطين ملهمة أو قوى غيبية خارقة. ذلك أن الإبداع الفنى كثيرا ما يأتى مشروطا بعوامل حضارية متشابكة ومتعددة ومعقدة، تشيع فى البيئة الاجتماعية والفنية المحيطة بالفنان. ومع تحليل التأثيرات الحضارية والاجتماعية التى عاناها الفنان، فإن إنتاجه عندئذ لن يبدو لنا سرا مستغلقًا لا سبيل الى فهمه. ذلك أن التذوق الفنى الحقيقى لابد أن ينهض على قدر ولو محدود من الفهم والاستيعاب.

فالفنان لا يبدع من عدم، وأصالته فى جميع الحالات أصالة نسبية لا تتحصر فى ابتكار أفكار جديدة كل الجدة، بقدر ما تتحصر فى التأليف بين أفكار قديمة. وسواء أكان حظ الفنان من التجديد عظيما أم ضئيلا، فإن إنتاجه لابد أن يندمج فى صميم التراث الحضارى للمجتمع، وبذلك يمهد السبيل لظهور اتجاهات أدبية وحركات فنية أخرى تجئ مشابهة له، أو قريبة منه، أو معارضه له، أو متفرعة عنه.

ولكن هذا لا يعنى أن فى الإمكان تفسير العمل الفنى تفسيرا جامعا مانعا شاملا إذ يقول الناقد الفرنسى رولان بارت فى كتابه «النقد والحقيقة»:

«مهما ذهب النقد فى تفسير العمل الفنى، فإنه يحتفظ دائما بسر كامن غامض فى أعماقه، وأحيانا تؤدى محاولة الكشف عن هذا السر الى تجريد العمل الفنى من إمكانية إضافات جديدة».

ولذلك ستظل فكرة الإلهام كامنة فيه، وبالتالى قادرة على مواكبة تاريخ الأدب الإنسانى مهما واجهت من محاولات لدحضها تماما أو لتصويرها على أنها شطحات جنونية.

الفصل الثالث

الخيـــال

كان الخـيـال عـبـر تاريخ الأدب والفن بمثابة المنجم الدائم الذى يسـتـخـرج منه الأدباء والفنانون مـوادهم الخـام التى تتـحـول بين أيديهم وفى عـقلهم ووجـدانهم إلى أعـمـال فنيـة خـالدة على مـر الزمن. ومهما تعددت تعريفات النقاد والدارسين وعلماء الجمال لمفهوم الخيال، فإنه يعد بصفة عامة القوة الخلاقة المبدعة للصور المرئيـة الملمـوسـة، سـواء أكـانت صـورا مـفـردة مـتـناثرة أو صـورا متـرابطة متسقـة. فـالخيـال هو القدرة أو الطاقة التى تحيل هذه الصور إلى جسم حى ذى شخصية متميزة وطبيعة ملموسة من خلال العلاقات الحيوية العضوية التى تنشأ بين هذه الصور وتنبع منها فى الوقت نفسه. وهذا الجسم الحى لايتعامل مع مجرد صور ثابتة، وإنما يتعامل من خلالها مع انفعالات الفنان وأفكاره بحيث

يجسدها فى شخصيات ومواقف تجعل منها بناء مستقلا قائما بذاته. إن الخيال يخلق الرموز ذات الدلالات والمفاهيم المجردة كما نجد فى المعادل الشعرى للإلهام الروحى والفكرى المجرد. ولذلك يتعامل الخيال مع الحس والعقل فى آن واحد. إنه الفكر والعاطفة وقد امتزجا فى بناء عضوى خلاق. وإذا كان الإنسان لايستطيع إدراك الأفكار والأحاسيس المجردة إلا من خلال مظاهر مادية ملموسة، فإن الخيال هو القدرة التى منحه الله إياه كى يحيل التجريد المطلق إلى تجسيد حسى يتعامل مع الحواس الخمس كما يتجاوب مع العقل والوجدان.

ولم تكن ثقة أفلاطون فى الخيال وطيدة لأنه رأى فيه مجرد المظهر الخارجى للأشياء والذى يتجاوب مع النفس الدنيا التى تقتات على الأوهام والهواجس. ولذلك هاجم أفلاطون الخيال فى الشعر بصفته منبع الوهم ومحرك الانفعالات التى تشتت حياة المنطق والعقل طبقا لما قاله فى الجزء الثالث، والفصل العاشر من كتابه «الجمهورية». لكنه فى حديثه عن الأسطورة قال إن هناك نوعا من الخيال قادر على السمو بالعقل والمنطق وعلى تجسيد الرؤيا الصوفية الغامضة.

ثم جاء أرسطو وأعاد تعريف الخيال بأنه أداة سامية قد يستخدمها الله للاتصال ببنى البشر. وكان تعريف أرسطو شاملا بحيث احتوى علاقة الخيال بكل من الإحساس والرأى والذاكرة والفكر. وقد وصفه بأنه الطاقة العليا التى تمد الإنسان بهيكل

الفكر، والتى بدونها لايمكن أن يعى أى مفهوم أو دلالة أو نظرية. وعلى الرغم من أن مفهوم أرسطو لم يكن مرتبطا أول الأمر بالنقد الفنى، فإنه تحول بعد ذلك إلى الاتجاه المسيطر على معظم النقاد ودارسى الأدب والفن عبر أكثر من ألفى عام.

لكن أرسطو يتفق مع أفلاطون فى ربط الخيال بالنفس الدنيا عند الانسان. وكان من الطبيعى أن يحدد هذا الاتجاه كل المفاهيم الأساسية التى وردت فى فلسفات الرواقيين والافلاطونيين المحدثين. ولعل التأثير الرواقى كان واضحا فى كتاب لونجاينوس «عن السمو» فى الفصل الخامس عشر، وعند كوينتيليان الذى ربط الخيال بالعاطفة، واعتبره مصدر كل الطاقات الإنسانية، والحيوية المادية، والقدرة على وصف منظر كما لو كان موجودا فعلا أمام عينى الناظر؛ وهو المفهوم الذى نجد شبيهه عند جون درايدن وغيره من النقاد والشعراء الذين جاءوا بعده.

وكان بعض الافلاطونيين المحدثين من أمثال بلوتيناس وأيامبليكوس وسينسياس قد ربطوا الخيال أو حتى الاغراق فى الخيال بالآفاق العليا للنفس البشرية وذلك لعدم ثقتهم بشطحات النفس الدنيا. ومن خلال اضافاتهم لمفهوم افلاطون، فإنهم مهدوا الطريق لمنظور صوفى روحى. وفى الواقع لم تكن هناك تفرقة بين الخيال imagination وبين الإغراق فى الخيال Phantasy أو Fantasy منذ أواخر عهود الأدب اللاتينى وعبر العصور الوسطى كلها. وإذا حدثت هذه التفرقة كما نجد فى كتابات ألبرتوس ماجنوس فإن الخيال يعنى القدرة التلقائية والبسيطة لإعادة تشكيل الأشياء،

أما الإغراق فى الخيال فإنه يعنى القدرة على الربط والتشكيل ذاته. وقد وجدنا هذه التفرقة فيما بعد عند فيفيز ودرايدن وجان بول ريشتر.

وكانت الاتجاهات الأرسطية التى سادت فى العصور الوسطى قد قسمت مواقع الخيال فى المخ البشرى إلى ثلاث خلايا، على أساس أن الخيال يحتل الخلية الأولى فى حين يشغل العقل والذاكرة الخليتين الأخريين. وهناك أوصاف عديدة للأساليب التى تقدم بها الحواس موادها الخام إلى الخيال كى يقوم بتنظيمها وترتيبها وتصنيفها ثم تخزينها واستعادتها وربطها من جديد. كما أن هناك أوصافا كثيرة للأسلوب الذى يسلم به الخيال مافى جعبته إلى العقل كى يصل إلى مفاهيمه ونظرياته.

وهناك مفهوم صوفى روحى أكده كل من أوغسطينوس وبونا فينتورا فيما أسمياه بالخيال فوق الحسى. وهو المفهوم الذى وجد التطبيق الجمالى المناسب له عند دانتى الذى وصف «الخيال العلوى» بأنه الطاقة الخلاقة والنبع الشعرى لكل من رؤياه وقدرته على التعبير. وهو الوصف الذى ورد فى جزء «الفردوس» من «الكوميديا الالهية» عندما عجز خياله عن الاستمرار فى انطلاقته، بلغت القصيدة نهايتها الحتمية. وكان هذا بمثابة أهم تعريف لماهية الخيال الشعرى قبل حلول القرن التاسع عشر.

وقد ورث عصر النهضة من العصور الوسطى ضرورة التأكيد على مخاطر الخيال التى لابد أن تخضع لسلطان العقل والمنطق.

وقد تكاتفت عوامل أخرى فى تأكيد عدم الثقة بشطحات الخيال. فمثلا كان باراسيلوس وغيره من الدارسين يعزون القوى السحرية إلى الخيال مما يمكن الطاقات التنجيمية والشيطانية من التحكم فى مصائر البشر. وقد عالجت العلوم الشيطانية أو علوم الشر قدرة التحكم التى يمارسها خيال شخص ما على خيال آخر من خلال التراسل الروحى. وكانت مقالة الأديب الفرنسى مونتاينى «قوة الخيال» ١٥٨٠، ومقالة بيكو ديللا ميراندولا» «الخيال » ومقالة فاينس «الخيال» ١٦٠٨، والفقرة الشهيرة فى المشهد الأول من الفصل الخامس من مسرحية شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف»، كل هذه تؤكد فى سياقها مايثبت شيوع هذا النوع من المخاوف.

وهناك لمحات أو أقوال متناثرة حول الجانب الجمالى للخيال. يقول ماتزونى مدافعا عن الكوميديا بأنها حلم قائم على الخيال، وبالتالى فانه قدم أقوى دفاع عن الخيال فى القرن السادس عشر. ولعل تأثير ماتزونى كان واضحا على كل من تاسو وفيليب سيدنى، وفى عام ١٥٥٠ أصدر فراكا ستورو كتابه «الفكر» وفرق فيه بين الخيال الذى يعيد تشكيل الأشياء وبين الخيال كقوة قادرة على التوحيد والصياغة، وهى القوة التى يملكها المهندسون المعماريون والموسيقيون وعلماء الرياضيات. لكن الغريب حقا أن فراكاستورو أنكر على الشعراء امتلاكهم لهذه القوة. كذلك فان رونسار وباتينهام وسيدنى فرقوا بين طاقة الخيال وشطحات الخيال، ووازنوا بين الخيال الشعرى والقدرة على الابتكار والاختراع. وفى عام ١٥٧٥ وصف هيوارت الشاعر بأنه الانسان الذى يتفوق على الآخرين فى

قدرته على الخيال. لكنه لم يخرج هو ومن تبعه على حدود الدراسات النفسية التجريبية فمثلا قال فرانسيس بيكون عام ١٦٠٥ فى مقالته عن «تقدم التعلم» إن خيال الشاعر يمكن أن يتحد بتلقائية ممتعة بالأهداف التى تسعى الطبيعة إلى تحقيقها، وهو بذلك يشير إلى ابتكار الأشكال والتكوينات المثالية من المواد الحسية الملموسة.

وفى القرن السابع عشر لم تقف الفلسفة فى وصف نظرية بناءة ينهض عليها مفهوم الخيال. فقد أكد كل من ديكارت وجاسيندى ومالبرانش على خطورة شطحاته وارتباطاته التى لايمكن التنبؤ بها، وشخصيته المعادية لكل منطق ونظام. وحتى هوبز فى فلسفته المادية أسمى الخيال «بالحس المتحلل» ١٦٥١. وفى نقده الذى شاركه فيه كل من ديفنانت وكاولى وغيرهما، لم يجد فى شطحات الخيال سوى عملية زخرفية يمكن الاستغناء عنها. قال: «لقد أنجب حكم المنطق كل من القوة والبناء المتسق المتماسك» فى حين لم ينجب الخيال وشطحاته سوى الزخارف الشعرية فى القصائد.» وكان هذا القول فى رد له على رسالة من ديفنانت عام ١٦٥١. وقد شارك الاتجاه الشكلى الكلاسيكى المحدث سواء فى فرنسا أو انجلترا فى تأكيد هذا المفهوم الذى يرى القيمة الحقيقية فى الفكر المنطقى الصرف.

وكانت المواجهة بين الحكم المنطقى والشطحات الخيالية من أهم الملامح المميزة للفن والفكر فى القرن السابع عشر. وأحيانا

كانت سرعة البديهة wit تستخدم كمرادف للشطحات الخيالية أو الطاقات الخيالية، لكنه قادر على استنباط أوجه الخلاف أو التشابه بين الأشياء. ويبدو أن هذا الاستخدام كان بهدف منح الشطحات الخيالية خاصية منطقية عقلانية لأنه بالفعل نجح فى تجاهل علاقة الخيال بالعاطفة التى أصبحت فيما بعد من أهم خصائص المدرسة الرومانسية وخاصة فى مراحلها المتأخرة.

وقد حتم كل من درايدن ورابين ورايمر ضرورة التشابه بين الأدب الخيالى والواقع أو الحقيقة، ذلك أن المنطق أو العقل هو الحكم أو القاضى النهائى. قال درايدن «لابد أن يسير كل من الخيال والمنطق يدا فى يد، ولايستطيع الأول أن يترك الثانى ليتخلف وراءه». ولم يقف درايدن عند حدود هوبز ومعظم معاصريه، بل أعلن أنه بعد تأكيد دور الحبكة والشخصية، فإن إخراج القصيدة فى صورتها النهائية هو الوظيفة الأساسية للشاعر كما أنه أوسع مجال للخيال كى يثبت فيه وظيفته وقيمته. فإذا كان المنطق العقلانى ضرورة ملحة للشاعر، فإن الخيال هو الذى يمنح القصيدة لمسات الحياة ذاتها. وكان كبار الشعراء والنقاد فى ذلك العصر من أمثال ميلتون وبوالو وكورنى ومالهيرب إذا ماناقشوا مفهوم الخيال، فإنهم لايفعلون شيئا سوى تكرار الآراء الشائعة فى عصرهم. هذا إذا ماعن لهم مناقشة الموضوع أساسا.

واستمرت القضية التى أثارها درايدن فى إثبات وجودها فى القرن التالى، أى تأكيد حرية الخيال الشعرى فى مواجهة التقاليد

الفلسفية سواء أكانت تجريبية أم عقلانية. وكانت فلسفة القرن السائدة ابتداء من لوك وانتهاء بهيوم وهيلفيتياس وكونديلاك، قد تسبب فى خلق مناخ غير موات فكريا. وكان جوزيف أديسون فى كتاباته عام ١٧١٢ عن «مباهج الخيال» قد وحد بين الخيال وبين الصور المستمدة من العين والبصر، وبذلك أهمل أو تجاهل العملية الشعرية فى أساسها، وحول الانتباه إلى قضية الذوق أو التذوق. وكانت المتعة المستمدة من مناظر الطبيعة تتساوى فى نظره مع تلك التى تنبع من الصور التى تجسدها الفنون الجميلة. ولعل تأثير أديسون الأساسى يتجلى فى إثارته للاهتمام بالعلاقات الشرطية الجديدة بين الصورة والخيال. وهو الاهتمام الذى ساد المناقشات التى دارت حول التذوق الفنى حتى نهاية القرن كما نجد فى كتابات جيرارد ١٧٥٩، وكيمس ١٧٦٢، وأليسون ١٧٩٠، وديليل ١٨١٢.

وكان للنقاد الايطاليين إضافات قيمة فى هذا المجال. فقد صدموا من القيود الصارمة التى فرضها الكلاسيكيون المحدثون فى فرنسا، وبحثوا عن أسس جديدة - غير الحقيقة والواقع والاتساق المنطقى - لينهض عليها تقويمهم الفنى للشعر. فقد قدم ل. ا. موراتورى فى كتابه « عن تكامل الشعر الإيطالى» عام ١٧٠٦، وأنطونيو كونتى فى كتابه «الخيال الشعرى» ١٧٤٥ تحليلات مسهبة عن الفروق المتعددة بين طاقات الخيال وشطحات الخيال، وذلك على الرغم من أن الفكر كان فى نظرهم القوة المتحكمة والمسيطرة. فقد نجحوا فى تمهيد الطريق لأبحاث عديدة دارت حول العلاقة بين طاقات الخيال وشطحاته، ومن ثم بين الفكر والخيال.

وقد تأثر علماء الجمال السويسريون بآراء موراتورى مثلما نجد عند بودمر، وبرايتنجر الذى سار على النهج نفسه فى كتابه «النقد» عام ١٧٤٠ وقد تمثلت الاضافة المهمة لهؤلاء العلماء فى التركيز على العلاقة بين الخيال والاستعارة. وأصر ليونارد فيلستيد على أن الخيال ليس إلا جزءا من العقل، مثله فى ذلك مثل الذاكرة والحكم المنطقى على الأشياء. بل إن الخيال ينبوع متفرع من العقل نفسه ويمتاز عنه بأنه أكثر اشراقا وحيوية. وكان فيلستيد قد ضمن رأيه الرائد هذا فى كتابه «رسالة علمية» الذى نشره عام ١٧٢٤.

أما هؤلاء الذين تمردوا على القواعد والقيود، فإنهم ثاروا أيضا ضد المعيار العقلانى فى تقويم الشعر وتذوقه مثلما فعل وارتون وهيرد وهيوز وغيرهم من النقاد الذين أثاروا الجدل الواسع حول أحقية الشاعر ألكسندر بوب ومدرسته فى فرض سيادتهم على اتجاهات الشعر. فقد وجدوا فيما أسموه «بالخيال الخلاق والمتوهج» سببا كافيا لتفضيل سبنسر وميلتون على شاعر مثل بوب وذلك على حد قول جوزيف وارتون فى كتابه «بوب» عام ١٧٥٦. أما أخوه توماس وارتون فقد قال فى كتابه «ملاحظات» عام ١٧٥٤ إنه وجد فى قصيدة سبنسر «الملكة الجميلة» رشاقة فنية أخاذة تجعل من قوى الخيال الخلاق وطاقاته منبعا من المتعة الصافية لأنها تخلصت من قيود المنطق الصارم المتعمد. أما هيرد فاشترط فى الناقد أن يمتلك خيالا قويا يمكنه من الإحساس بالقوة الكامنة فى العمل الأدبى والتى دفعت صاحبه إلى تأليفه. وهو الرأى الذى ورد فى «خطابات» عام ١٧٦٢. وكان هذا التأكيد الذى اشتمل على

اقتباس فقرات بعينها بسبب قدرتها التصويرية والاستعارية، قد مهد الطريق لتفسير السبب فى استمتاع قراء ذلك العصر بفقرات محددة فى العمل الأدبى بسبب طاقتها التخيلية.

ثم بدأ الشعراء والنقاد الرومانسيون فى البحث عن أساس لاتجاهاتهم المثالية المرتبطة بالخيال الشعرى. وتجسد هذا الأساس فى الصوفية الغامضة التى أضافت إلى الخيال قدرة على البصيرة الموحية الملهمة، وفى الفلسفة النقدية عند كل من كانط وشيلنج. فقد تم تعريف العقل بأنه العامل النشيط الفعال وليس مجرد المتلقى السلبى للانطباعات والانفعالات، ذلك أنه يسقط على الطبيعة الخارجية دلالته ووحدته الفكرية.

وقدم الشاعر وليم بليك تفسيرا صوفيا لعملية الوحى والإلهام التى يستطيع بها الانسان إدراك الحقيقة الجوهرية واستيعابها بدون وساطة الحواس أو العقل. فقد أصبح الخيال بمثابة «الحس الروحى» و«الجسد الخالد للانسان» و«العالم الحقيقى والأبدى الذى يبدو عالمنا فى مواجهته مجرد ظل باهت». فلم يعد لعالم الفلسفة التجريبية وجود، وأصبح العقل مجرد طيف أو شبح لا وجود حقيقى له.

وقد تأثر كولردج بكل من العقيدة الصوفية والفلسفة الألمانية وهو يشارك الرومانسيين الانجليز من شعراء القرن الثامن عشر فيما خلعوه على الخيال من أهمية وفى وجهة النظر التى يتمسكون بها عنه. وهى وجهة نظر يتفق عليها بليك وكولردج ووردزورث

وشيلى وكيتس، برغم مابينهم من اختلافات بارزة فى التفاصيل. ويقول موريس باورا فى كتابه «الخيال الرومانسى» إن الخيال أمد كلا منهم بنظرية عميقة بارزة فى الشعر. فلم يكن الخيال فى القرن الثامن عشر نقطة جوهرية فى الشعر، ولم يكتسب سوى أهمية ضئيلة عند درايدن وبوب وجونسون. وهم يعترفون بالوهم Fancy بشرط أن يخضع للحكم العقلانى. واعجابهم بالتوظيف المناسب للصور لم يكن يعنى سوى الاستعارات والانطباعات البصرية لاأكثر، والحديث بمصطلحات عامة عن التجربة العامة للبشر، لا أن يغوصوا إلى النزوات الشخصية ليخلقوا عوالم جديدة. فالشاعر عندهم مفسر أكثر منه خالق، يهتم بعرض الجذاب من الأمور التى نعرفها من قبل أكثر من اهتمامه بكشف غير المرئى وغير المألوف.

أما الخيال عند الرومانسيين فأمر أساسى، لأنهم يعتقدون أن الشعر بدونه مستحيل. وكان هذا الإيمان جزءا من إيمان العصر بالذات الفردية. وكان الشعراء على وعى بالقدرة الرائعة على خلق عوالم من صنع الخيال، ذلك أن كبح جماح الخيال إنما يعنى إنكار أمر حيوى ضرورى للإبداع والابتكار. وهم يرون أن الخيال وحده هو الذى يجعل منهم شعراء، لأنه يساعدهم على إنجاز خير مما أنجزه الشعراء الذين ضحوا به فى سبيل الدقة والذوق العام. وقد رأوا أن الشعراء يبلغون ذروة طاقتهم حين يتركون العنان لانطلاقة الإبداع الخلاق، ولتشكيل الرؤى العائمة فى أشكال محددة راسخة، ولاقتفاء أثر المعانى الوحشية الجانحة ثم السيطرة عليها.

وإصرار الرومانسى على الخيال أمر تقويه اعتبارات دينية وميتافيزيقية معا. وقد ظلت الفلسفة الإنجليزية لمدة قرن من الزمان خاضعة لنظريات لوك الذى يفترض سلبية العقل إزاء الإدراك بعامة، وأنه لاأكثر من سجل للانطباعات الوافدة من الخارج، إنه فى نظره «راصد كسول لعالم خارجى». وقد كان منهاجه يناسب تماما عصر التأمل العلمى الذى وجد صداه ممثلا فى نيوتن، وفى التفسير الآلى الذى قدمه كل من الفلاسفة والعلماء عن العالم، ولذلك لم تحظ النفس الإنسانية إلا بزاوية ضئيلة وخاصة تلك المعتقدات الفطرية الخصبة ذات الفاعلية الحادة. وكانت للوك آراء فى الشعر. كما كانت له آراؤه فى معظم ألوان النشاط الإنسانى. لكن رأيه فى الشعر لم يخرج عن كونه مجرد لماحية تربط المعانى «ومن ثم خلق صور ممتعة ورؤى مقبولة على أنها مجرد وهم». واللماحية فى رأيه طاقة عاجزة تماما عن تحمل المسئولية أو إبراز الصدق أو الحقيقة.

وقد رفض الرومانسيون تلك النظرية باحتقار لأنها تجرد إبداعهم الخلاق من ارتباطه الجوهرى بالحياة. ولذلك رأى كل من بليك وكولردج أن آراء لوك لاتعنى سوى جمود الوجود كله، وتجريد النفس الأنسانية من قيمتها الحقيقية. ولايعنى بليك وكولردج بهذا المنهج المثالى الغاء دور العقل، بل هو فى نظرهما حجر الزاوية فى الإبداع الشعرى، لكن يظل الخيال أكبر نشاط حيوى للعقل. إنه المنبع الوحيد للطاقة الروحية عندهما، وهو الجزء الإلهى فى الإنسان بحيث يجعله يسمو فوق مستويات الحياة الدنيا. يقول بليك عن الخيال:

«عـالم الخـيـال هذا هو عـالم الأبدية، إنه الصـدر الإلهى الذى سيضمنا إليه بعد الخلاص من جسدنا الطينى، عالم الخيال هذا لانهائى وأبدى، على حين أن عالم التكاثر أو العالم الطينى متناه وموقوت، فى عـالم الخـيـال توجد الحـقـائق الدائمة لكل مـانراه منعكسة على تلك المرآة الطينية فى الطبيعة. إن كل الأشياء تكتسب أشكالهـا الأبدية فى الجـسم الإلهى للمـخلص، كـرمـة الأبدية الخالصة: الخيال الإنسانى»

إن كل فعل خلاق شكله الخيال إنما هو فى نظر بليك فعل إلهى، ذلك أن الخيال هو الذى يحقق الطبيعة الروحية للإنسان تحققا نهائيا وكاملا. وإذا كان كولردج لم يتحدث بهذا اليقين الراسخ الذى يصل إلى مرتبة الوحى، فإن النتيجة التى وصل إليها لاتختلف فى كثير عما انتهى إليه بليك:

«أومن أن الخـيـال الأول هو القـوة الحـيـة والمحـرك الأول لكل إدراك إنسـانى، وأنه تكرار للعـقل الأبدى للخلق فى الأنا اللا نهائية».

كذلك كـان كل من وردز ورث وشيللى وكيتس يؤمن بأن الخـيـال ليس أغلى مايملك الشاعر فحسب بل يؤمن فـوق ذلك أنه مـرتبط بطريقـة مـا بنظام فـوق الطبيعـة. وهذه النظرية جديدة كل الجدة وتتيح للشاعر الرومانسى أن يلج عالما سحريا مدخله الخيال. لكن خطورتهـا تكمن فى أن الشـاعـر قـد يسـتـغـرقـه عـالمه الخـاص ومـايقتضيه كشف زوايا هذا العالم الجديد وأعماقه الغائرة، حتى

يغدو عاجزا عن نقل تجربته الجوهرية إلى الآخرين ويفشل فى إدخالهم عالمه الشعرى. ومن الواضح أن الشعراء الرومانسيين الانجليز قد نجحوا فى خلق عوالم من صنعهم، كما نجحوا فى إقناع الآخرين بأن تلك العوالم غير زائفة ولا هى مجرد نتائج من صنع الوهم. وفى الواقع كانوا من هذه الناحية أقرب إلى الأرض والإنسان العادى البسيط من معاصريهم من الرومانسيين الألمان الذين آمنوا بالهلوسة والسحر، واستمتعوا بالحنين لعوالم أخرى، بل وجدوا أن معنى الحياة يكمن فى الانتزاع منها، إن معنى العدم لايقل عن معنى الوجود، وهو المعنى الذى ورد فيما كتبه نوفاليس إلى كارولين شليجل حين قال:

«أعلم أن الخيال مرتبط ارتباطا وثيقا بكل ماهو غير خلقى، وبكل ماهو حيوانى، لكنى أعلم أيضا أن الخيال يشبه الأحلام، ويحب الليل، واللامعنى، والوحدة»

لم يكن هذا اتجاه الرومانسيين الإنجليز الذين يؤمنون بأن الخيال ذو صلة وثيقة وعضوية بالحقيقة والواقع، وقد سعوا إلى إخراج هذا الاتجاه إلى حيز التطبيق العملى فى قصائدهم. لكنهم واجهوا مشكلة الربط بين الخيال والصدق الفنى. فالإنسان إذا أطلق لخياله العنان، فأى ضمان يثبت أن مايقوله صادق بأى معنى من معانى الصدق؟ كيف يخبرنا ذلك الخيال بأمر لانعرفه وخاصة إذا كان الشاعر قد انعزل عن الحياة العادية انعزال الهارب منها؟ وقد وردت اجابة على هذا التساؤل من صديق بليك الثائر توم بين

فى كتابه «عصر العقل» حيث قال إن لديه بعض الميل إلى الشعر، ويعتقد أن لديه موهبة ما، لكنه آثر ألا يشجع هذا الميل وتلك الموهبة عنده، لأنهما يقودانه إلى عالم الخيال كثيرا. وذلك لإيمان توم بين وغيره من مفكرى عصره بأن عوالم الخيال ليست إلا مجرد أوهام، ولهذا فهى منعزلة عن الحياة.

يواجه الرومانسيون هذه القضية برفضهم المنطق الذى يفصل بين الخيال والحقيقة ويؤكد أنه يعالج ما لاوجود له، بل إنهم يصرون على أنه يكشف نوعا ما من الحقيقة قد يختلف عن الحقيقة العلمية أو الحقيقة الفلسفية. وهم يعتقدون أنه حين ينشط الخيال فانه يرى أشياء يعجز العقل العادى عن رؤيتها، وأنه يتصل اتصالا وثيقا بالبصيرة أو الشعور أو الحدث أو الإلهام. وكان الشعراء الرومانسيون فى إبداعهم للقصائد يرون أن الخيال والبصيرة لاينفصلان فى الواقع، وإنما يكونان موهبة واحدة فى كل الأغراض العملية. فالبصيرة توقظ الخيال ليعمل، وهو بدوره يزيد فى حدتها عندما ينشط. أى أنه عندما تكون ملكاتهم الإبداعية منصهرة فى بوتقة الخيال، فإن حاستهم تلهمهم سر الأشياء فيسبرون غورها ببصيرة خاصة. ثم يصوغون اكتشافاتهم فى أشكال من صنع الخيال.

ويقول موريس باورا فى كتابه «الخيال الرومانسى» إننا عندما نستخدم خيالنا نجد فى أول الأمر لغزا شائقا يتطلب حلا، ثم بعد ذلك تمكننا تصوراتنا الخاصة فى عقولنا من رؤية الكثير مما كان

يكمن فى الظلام أو العقل. وكما يأخذ تصورنا شكلا محدداً، نرى بمزيد من الوضوح ماحيرنا وأثار عجبنا ودهشتنا. وهذا مايفعله الرومانسيون الذين يربطون بين الخيال والحقيقة لأن إبداعهم وليد إلهام البصيرة الخاصة وتحت قيادتها. وقد حسم كولردج هذه القضية فى امتداحه لوردزورث عندما قال:

« كانت وحدة الشعور العميق بالفكر الثاقب، والتوازن الدقيق للحقيقة فى الملاحظة مع ملكة الخيال فى تشكيل المادة الملاحظة، وهى فوق ذلك الهبة الأصيلة لنشر التناغم وتهيئة الجو، مصحوبا بالعمق والارتفاع لأشكال العالم المثالى وأحداثه ومواقفه، تلك التى طمست العادة لألاءها وأطفأت شرارتها وجففت أنداءها فى نظر المشاهد العادى».

من هنا كان اهتمام الرومانسيين بالأمور الروحيةفكل أملهم أن يستطيعوا إدراكها وتمثلها فى شعر مكثف عن طريق الخيال والبصيرة والإلهام. وهذا البحث عن العالم الخفى هو الذى أيقظ إلهام الرومانسيين وجعل منهم شعراء. وتأتى دفعة الإبداع فى قصائدهم من القوة المحركة لرغباتهم فى إدراك تلك الحقائق المطلقة من جهة، ومن تساميهم عندما يرون أنهم قد كشفوا أسرارها. وكان هدفهم أن ينقلوا سر الأشياء عبر كشوفهم الفردية ومن ثم يبرزون ماتعنيه تلك الأسرار ولم يتجهوا إلى المنطق العقلى بل اتجهوا إلى النفس كاملة، إلى الحلقة الكاملة من ملكات العقل والحواس والعواطف، وليس غير التمثل الفردى لتجربة الخيال

مايستطيع أن يفعل ذلك. فالقوى التى رآها وردزورث فى الطبيعة وشيللى فى الحب قوة بالغة القوة حتى أننا لم نبدأ فى إدراكها إلا عندما برزت كل منها فى مثال منفرد صارم، ثم أدركنا من خلال الحالات المفردة، شيئا ما مما عاينه الشاعر فى رؤاه. إن جوهر الخيال الرومانسى فى أنه يستحدث أشكالا تعرض هذه القوى الخفية فى عنفوان نشاطها، وليس من طريقة أخرى لعرضها، مادامت تقاوم التحليل والوصف، ولايمكن تمثلها إلا من خلال أمثلة خاصة.

والقوى الخفية الكامنة فى جوهر الكون تعمل من خلال العالم المحسوس وداخله. ونحن لانستطيع أن نتصل بتلك القوى إلا من خلال مانرى ونسمع ونلمس. وعلى كل شاعر أن يتعامل مع عالم الحواس، وهو عالم كان للرومانسيين أداة أطلقت قوى رؤاهم للإبداع. وقد أثر فيهم ذلك العالم أحيانا بطريقة كانوا يبدون معها وكأنما تجاوزوه إلى نسق سام للأشياء. وقد أدى تخلصهم من التجريدات والحقائق العامة إلى تمتعهم بحرية استخدام حواسهم ونظرتهم إلى الطبيعة دون انحياز تقليدى مسبق. ومن هنا كانت اليقظة الحادة التى أعادت إلى الشعر حدة العين والأذن، التى ماعرفها الشعر إلا منذ شكسبير. ينطبق هذا على بليك ووردزورث وكولردج وشيللى وكيتس.

إن العين اليقظة الحادة هى التى منحت بليك خيالا نشطا فى شعره الزاخر بالخطوط والألوان. ونادرا ماكان يرضى عن وصف

مايرى فحسب، وإنما سعى دائما إلى السر الكامن فيما يراه من خلال الكلمات الحية الموحية والرموز المتألقة المشحونة بالمعانى والدلالات، وبرغم أن كولردج وجد نبع خياله وإلهامه فى الأحلام والتجليات، فقد أضفى على تفاصيلها الدقيقة نصاعة فريدة فى خاصيتها وملامحها العريضة المتبلورة. وبرغم أن شيللى عاش حاملا على كتفيه هموم عصره وأفكاره المجردة غير المحسوسة، فإنه لجأ إلى العالم المرئى المادى الملموس كى يعبر عن همومه وتجريداته التى يرى فيها مرآة للأبدية. وربما عاش بعض الشعراء فى الأحلام والأوهام والهواجس التى فصلتهم تماما عن الواقع والمألوف، لكن الرومانسيين لاينتمون إلى هذه الفئة، ذلك أن إنجازهم الحقيقى يتجسد فى الضوء الساحر القوى الذى يسلطونه على ملامح الطبيعة، والذى يفسر لنا الفتنة التى تتكشف تحته والتى لانستطيع مقاومتها. ففى الطبيعة وجد الشعراء الرومانسيون جميعا إلهامهم الرئيسى فى لحظات مبهرة عبروا فيها المنظور إلى الرؤيا ونفذوا، على حد اعتقادهم، إلى أسرار الكون.

رأى كيتس فى الخيال طاقة تخلق وتكشف، أو بمعنى آخر رآه طاقة تكشف من خلال الخلق. ويأخذ كيتس أعمال الخيال لا من حيث هى قائمة فى وضعها الفعلى، ولكن من حيث صلتها بالحقيقة المطلقة من خلال ماتلقيه عليها من ضوء. ذلك المعنى الذى راح يتبعه بفكر جاد حتى رأى ما يعنيه تماما، واتخذ منه معناه الخاص لأنه أجاب عن حاجة ملحة فى كيانه الخلاق. ولذلك بحث كيتس من خلال الخيال عن حقيقة مطلقة فتح بابها تذوقه للجمال عن

طريق الحواس. فعندما كانت أدوات الحس تبث فيه سحرها، كانت الإثارة تجتاح كيانه ويبدو فى حالة من الوجد تشعره كأنه انتقل إلى عالم آخر وأوشك أن يحتوى الكون داخله. لقد أيقظت النظرة واللمسة خياله على مجال من الوجود رأى فيه أمورا عظيمة تناغمت مع كيانه ومن خلال الجمال أحس أنه دخل إلى عالم الحقيقة المطلق. وكلما زاد تأثير الشيء الجميل عليه زاد اقتناعا بأنه قد تجاوزه إلى وجود ما.

وقد خصص كولردج لمفهومه للخيال فصولا رئيسية من كتابه «سيرة أدبية». فيها حدد وظيفة الشاعر بأنها تغيير للعالم الخارجى عن طريق الخيال. وقد يكون العالم الخارجى عالما باردا ميتا على حد قوله، لكن الخيال قادر على بث الحياة فيه كما تحول الأضواء والظلال منظرا طبيعيا مألوفا ومعروفا إلى كيان حى جديد كل الجدة. كذلك فإن الخيال هو الذى يمنح الحياة شكلا، ومن ثم فإن وظيفة الشعر هى توصيل سر الحياة. ومن الواضح أن كولردج كان منجذبا بطبيعته إلى القوى غير الأرضية أو قوى مافوق الطبيعة، ذلك أن إدراك خياله للحقيقة كان عن شئ يقع وراء الأفعال البشرية، شئ أكثر حياة من العالم المألوف بما فيه من تناقضات حادة بين الخير والشر وبما فيه من طريقة ذات هدف يتحرك داخلها. أى أن هناك قوى تحكم الحياة ولايمكن إدراكها تماما. وهذا المفهوم جعل شعر كولردج أكثر غموضا من أى شاعر رومانسى آخر، ولكنه شعر قريب إلى النفس ومؤثر فيها لأنه يتعامل مع العواطف الإنسانية البكر.

ويتفق وردزورث مع كولردج فى مفهومه للخيال بصفة عامة، وخاصة فى تفرقته بين الخيال والوهم. إن الخيال عنده أهم هبة تمنح للشاعر ويحتفظ بها فى سنى النضوج، وبدونها يفقد صنعته كشاعر. ولكن وردزورث كان واعيا كل الوعى بأن الخلق وحده غير كاف، ولابد أن ينهض على بصيرة خاصة. ولذلك يفسر معنى الخيال فى مجموعته «قصائد من وحى الخيال» على أنه اسم آخر للقوة المطلقة، والبصيرة الشفافة، ورحابة الذهن، والعقل فى أسمى حالاته. ولم يذهب وردزورث بعيدا كما فعل غيره من الرومانسيين فى وضع العقل فى مكانة دنيا، بل فضل أن يمنح الكلمة قيمة جديدة، وأصر على وجود المنطق الذاتى داخل البصيرة الملهمة.

ويختلف وردزورث مع كولردج فى إدراكه للعالم الخارجى. فهو يعترف باستقلال هذا العالم ويصر على ضرورة اعتراف الخيال به بصورة ما. ولذلك ينبغى أن يضع الخيال نفسه فى خدمة العالم الخارجى، فهو ليس عالما بارداً ميتا وإنما هو حى له روحه الخاصة، وهى روح تختلف عن روح الإنسان، بمعنى كلمة الحياة كما نعرفها على الأقل. وأن وظيفة الانسان هى أن يدخل فى صلة مع تلك الروح، ذلك أنه لايستطيع تجنب هذا بحكم حياته التى تتشكل منذ ميلاده طبقا للطبيعة التى تنفذ إلى وجوده وتؤثر فى أفكاره ولايوجد مثل الخيال أداة فعالة لمزج روح الإنسان بروح الطبيعة، وتلاؤم العقل الفردى بالعالم الخارجى.

وإذا كـان شـيللى قـد سـار فى طريق يختلف عن طرق الرومانسيين الآخرين، فإنه لم يكن أقل منهم ارتباطا بالخيال وطاقاته الخلاقة. قد لا يلاحظ الشاعر العالم الخارجى، لكنه يستخدمه مادة خام لخلق كائنات مستقلة ذات درجة عالية من الواقع. ويرى شيللى أن العقل يرتبط بطريقة ما بالخيال، ويتناقض مع وردزورث فى أن وظيفة العقل الأولى هى تحليل الطبيعة والعمل كأداة فى يد الخيال، الذى يستخدم نتائج التحليل لخلق كل متناسق مترابط متسق. فالشعر فى نظره تعبير عن الخيال لأن الأشياء المختلفة تتجمع فيه فى تناسق واتساق بدلا من تشتيتها عن طريق التحليل. ولذلك يهاجم شيللى فى كتابه «دفاع عن الشعر» الرأى القديم الذى يحط من شأن الخيال مدللا على ذلك بأن للشاعر وسيلته المعينة إلى المعرفة فيقول إن الشاعر لايدرك الحاضر إدراكا قويا كما هو فحسب، ولاهو يكشف تلك القوانين التى يتحتم أن تنتظم الأشياء الحاضرة فى داخلها فقط، لكنه يدرك المستقبل فى الحاضر، ويشترك فى تجسيد واستيعاب الأبدى واللانهائى والواحد. فالشاعر يملك بصيرة نافذة إلى جوهر الحقيقة التى هى نسق كامل غير متغير ولايحده زمن، ولايعدو العالم المألوف أن يكون انعكاسا منكسرا له.

وقد أخذ شيللى نظرية المعرفة عن أفلاطون وطبقها على الجمال. فالمثل عنده ليست أسسا للادراك بقدر ماهى أسس لتلك البصيرة السامية التى تكون عليها فى حضرة الجمال. ووظيفة الشاعر هى أن يكشف عن ذلك الصدق المطلق فى نماذجه المرئية

وأن يفسرها من خلاله. وبهذا المعنى فإن الخيال روحى بطبيعته، لأنه يشمل كل الملكات الروحية للانسان ويمنح المعنى لمدركاته الحسية العابرة. وقد حاول شيللى أن يمسك بكلية الأشياء فى وحدتها الجوهرية، كى يبين كيف يعتمد الظاهرى على الحقيقى. شأنه فى ذلك شأن كبار الرومانسيين الذين سعوا عن طريق الخيال إلى إيجاد نظام سام يفسر عالم الظواهر والقيم ليس لمجرد وجود الأشياء الظاهرة، ولكن لما لها من أثر علينا، وإيمانا بأن مايحركنا فى لحظة ما لايمكن أن يكون خدعة أو هلوسة. ولكن لأنه يستمد أثره من القوة التى تحرك الكون.

وبحلول العصر الفيكتورى بكل تركيزه الاجتماعى والأخلاقى فى مجال النقد الفنى، وبكل اهماله لجماليات الفلسفة النقدية، تضاءل الاهتمام بالدراسات التى تدور حول الأبعاد الجمالية والفلسفية للخيال. فقد كانت الفلسفة السائدة فلسفة تجريبية عملية أكثر منها فلسفة نظرية جمالية. وحتى الدراسات التى عالجت الخيال لم تضف جديدا إلى إنجازات الرومانسيين الرواد. ولذلك فان اجتهادات دوجالد ستيورات وجون ستيورات مل وبيجهوت لم تتحول إلى جزء حيوى من التراث النقدى العام.

لكن دراسات الخيال عادت إلى ازدهارها مع رسوخ مناهج علم النفس، وخاصة المناهج الفرويدية التى فتحت باب العقل الباطن على مصراعيه. ونتج عن هذا تطبيقات سيكلوجية عن مجال الخيال الشعرى كما نجد فى كتاب ف. س. بريسكوت «العقل

الشعرى» ١٩٢٢. كما سعى آخرون لتطبيق مفهومهم للخيال - بصفته النشاط الخلاق للاستيعاب والادراك - على كل فروع المعرفة: الرياضيات والعلوم والفنون الجميلة. وقد اتضح هذا الاتجاه فى كتاب ث. ا. ريبو «مقال عن الخيال الخلاق» ١٩٠٠. أما فيلسوف الجمال الإيطالى بنديتو كروتشى فقد ربط فى كتابه «علم الجمال» ١٩٠٢ بين الخيال والحدس، وقسم المعرفة الإنسانية إلى معرفة حدسية ومعرفة منطقية، إلى معرفة تأتى عن طريق الخيال ومعرفة تأتى عن طريق الفكر. والمعرفة الحدسية ليست الخادم المطيع للمنطق لأننا نستطيع أن نتوصل إليها دون أن يكون فيها أثر للمعرفة المنطقية. فالأفكار والمفاهيم عندما تدخل فى نطاق المعرفة الحدسية فإنها تتخلى عن طابعها الأساسى الذى كانت موجودة عليه أصلا. فالكل - فى نظر كروتشى - يحدد قيمة الجزء. فقد يزخر العمل الفنى بالمفاهيم الفلسفية والأفكار العميقة، بل إن الأفكار فى عمق فنى قد تكون أعمق منها فى بحث فلسفى، قد يستطيع بدوره أن يزخر إلى حد التخمة بالأوصاف والحدسيات ولكن مع كل هذه المفاهيم فإن الأثر الكلى للعمل الفنى هو أنه حدس، والأثر الكلى للبحث الفلسفى هو أنه مفهوم.

أما عن الخيال فى مجال الرواية فقد أوضح ا. م. فورستر فى كتابه «ملامح الرواية» أن الخيال الروائى قد يشير إلى مافوق الطبيعة ولكنه لاينص عليه صراحة. لكنه كثيرا مايعبر عنه ويجسده بحيث يمكن القارئ من الاقتراب منه والتعامل معه عقليا ووجدانيا. ومن الصعب تقديم قائمة بالطرق التى استخدمها

الروائيون الخيـاليون مـثل تقديم إله أو شـبح أو مـلاك أو وحش أو قـزم أو سـاحـرة إلى الحيـاة العـادية، أو إدخـال الإنسـان العـادى إلى أرض محـايدة أو الانطلاق به إلى المسـتقبل أو العودة إلى الماضى أو باطن الأرض أو البعد الرابع أو الغور داخل أبعاد الشـخصـيـة... إلخ من الأسـاليب التى لن تبلى لأنهـا ستظل تطرأ على بال بعض الأدباء من عصر لآخر، وتستخدم استخداما جديدا.

وفى كتـاب «مـبـادئ الفن» ١٩٣٧ أوضـح روبين جـورج كولنجـوود عـلاقة الخلق بـالخيـال، والفـرق بين الوهم والخيـال. قـال إن العمل الفنى فى حقيقته شئ خيـالى لأنه يتحقق فى مكان واحد هو عقل الفنان. فعندمـا يؤلف انسان لحنا. فإنه يستطيع أن يدندنه أو يغنيه أو يعـزفـه على آلة مـوسيقيـة فى الوقت نفسه. وقد لايفعل أى شئ من هـذا القـبـيل، بل يكتـفى بتـدوينه على الورق. على أن كل هـذه الأشـيـاء هى مـجـرد جـوانب ثانوية بالإضـافـة إلى العـمل الفنى الحـقـيقى الذى يجـرى فى رأسـه وليس فى أى مـكان آخـر. ولذلك فهو عمل خيالى بالضرورة.

أمـا الوهم فيدل على وجود اختـلاف بين الشئ الذى تطلق عليه هـذه التسمـيـة ومـايسمى بالحـقيـقى، وهـو اخـتـلاف يجـعل الشـيـئين متضادين. فـالموقف المتوهم لايمكن إطلاقـا أن يكون موقفـا حقيـقيـا والعكس بالعكس. لكن الوهم شئ والفن الحق شـىء آخـر، وإن كـان هناك أوجه شبه بين الوهم وبين أنواع معينة من الأشياء التى تدعى خطأ باسم الفـن. ذلك أن دافع كل هـذه الأعـمـال الفنية الزائفـة هو

تزويد متذوقيها أو مدمنيها بأوهام تصور حالات يتم فيها إشباع رغباتهم. والحلم يتألف إلى حد بعيد من أوهام تشبع فيها رغبات الحالمين على هذا الوجه، وبعض السيكلوجيين يرون أن هذه الأوهام هى مادته الوحيدة. وربما ظهر ذلك بوضوح أكثر فى أحلام اليقظة. وقد تفهم الأعمال الفنية الزائفة إذا وصفت بأنها أحلام يقظة تم صقلها وإعدادها بصورة تجارية مبهرة. وهذا ماقامت هوليود بتحقيقه فعلا.

والوهم يعتمد على سبق وجود الخيال، ويمكن وصفه بأنه يمثل الخيال عندما يعمل بصورة منحرفة، متأثرا بقوى منحرفة. إنه الخيال يعمل تحت رقابة الرغبة الطارئة التى تجد إشباعا فى الأوهام المحروم منها الإنسان، فيحققها بخياله، والتى ترفض كل حقائق الواقع المعاش. ولذلك فالوهم هو الرغبة فى أن يكون الموقف المتخيل حقيقيا. وهذا لايمكن تطبيقه على الفن الحق. وقد وقع بعض السيكلوجيين فى القرن التاسع عشر فى خطأ كبير عندما عجزوا عن تحديد الفاصل بين الفن الترفيهى والفن الحق، وربطوا بالتالى بين الوهم والفن، وأصبح الفنان فى نظرهم حالما أو من أصحاب أحلام اليقظة، يعمل على تشييد عالم من الوهم.

ويؤكد كولنجوود أنه إذا كان اللحن شيئا خياليا، فإن القول نفسه ينطبق على القصيدة أو اللوحة أو أى عمل آخر. ويعد هذا اللحن كاملا تاما بالفعل بمجرد تحققه فى شكل لحن فى رأس الفنان، أو شكل لحن خيالى فى عبارة أخرى. وربما قام الفنان بعد ذلك

بإعداد العدة لعزف اللحن أمام مستمعين. وفى هذه الحالة، يظهر لحن حقيقى أو مجموعة من الأصوات. ولكن الموسيقى أو العمل الفنى ليست مجموعة من الأصوات، بل إنها اللحن كما هو فى رأس المؤلف الموسيقى. والأصوات التى أحدثها العازفون والتى سمعها المنصتون ليست الموسيقى إطلاقا. إنها مجرد الوسيلة التى يعتمد عليها الجمهور، فى حالة إنصاته الواعى كى يعيد إنشاء اللحن الخيالى الذى دار فى رأس المؤلف الموسيقى.

إن العمل الفنى ليس بالشئ الذى يقرأ أو يسمع أو يرى، بل هو شئ يتم تخيله. ولذلك لايوجد العمل الفنى إلا فى خيال الفنان ثم فى خيال المتلقى بعده. والعمل الفنى ينتقل من المرحلة الأولى إلى الثانية عبر تجربتين؛ تجربة حسية محددة، قد تكون تجربة رؤية أو تجربة استماع، ثم تجربة خيالية غير محددة، لاتقتصر على عناصر متجانسة مع تلك العناصر التى تكون التجربة الحسية المحددة - مع مراعاة طبيعتها الخيالية - بل هناك عناصر أخرى مغايرة لها أيضا. فالتجربة الخيالية بعيدة غاية البعد عن أساسها الحسى بطابعه المتخصص المحدود، لدرجة أننا نستطيع أن ندعوها تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة. إن ما نحصل عليه من الفن ليست اللذة الحسية القائمة على الرؤية والسمع، لأن الاستمتاع بالفن ليس مجرد تجربة حسية بل تجربة خيالية. ولذلك يقتصر دور العناصر الحسية على ايقاظ التجربة الخيالية. والأعمال الفنية ليست سوى هذه التجربة الخيالية الشاملة التى تمكننا هذه الأعمال من الاستمتاع بها.

ويعتمد المتذوق فى استيعابه الخيالى للعمل الفنى على ما يستورده من حصيلة تجربته ومن قوى خياله المتصلة بالتجربة الفنية المطروحة. ويمكن أن نتصور الجانب الحسى شيئا موضوعيا مرتبطا ارتباطا ماديا ملموسا بالعمل الفنى، أما الجانب الخيالى فيمكن تصوره شيئا ذاتيا مستقلا عن مادة العمل نفسه، لأنه ينتمى إلى أفعال تحدث بداخلنا عندما نتأمله ونستجيب له. وكل إنسان قادر على استخدام حواسه يستطيع أن يستمع إلى الإيقاعات فى الشعر أو الموسيقى أو يرى كل الألوان والأشكال فى الفنون التشكيلية، لكنه لا يستطيع نتيجة لذلك أن يستمتع بأية تجربة جمالية إذا عجز عن استخدام خياله. ومن ثم فإنه يتحتم عليه أن ينتقل من الجانب الحسى للتجربة الفنية إلى الجانب الخيالى الذى يفترض فى المتلقى قدرة إيجابية على إعادة بناء العمل الفنى داخله، وهى الإيجابية التى يفتقر إليها الجانب الحسى العفوى. إن قدرتنا الخيالية كامنة فينا، ونحن نهتدى إلى ما تكشفه لنا، وهو ما يمكن أن نسميه التجربة التخيلية الفعالة الشاملة، التى نحسها متمثلة فى العمل لأن الفنان قد أودعها فيه. والحد الذى يفصل بين المتلقى الذى يستوعب العمل الفنى، والمتلقى الذى يعجز عن ذلك أن الأول ينجح فى إيقاظ القدرة التخيلية الكامنة فيه، فى حين تقف التجربة عند الثانى عند الحدود الحسية العفوية البدائية. ومن ثم يمكن القول بأن الفن الحق هو شىء فعال شامل يدركه المتلقى الذى يستمتع به ويعيه باستخدام خياله.

ونحن عندما نخلق لأنفسنا تجربة خيالية، أو فعل خيالى، فإننا نعبر عن انفعالاتنا وهذا ما ندعوه بالفن. وكلمة «الخلق» هنا تشير إلى فعل إبداعى غير تكنى الطابع. وكلمة «لأنفسنا» لا تعنى استبعاد الآخرين بل إنها تتضمنهم من حيث المبدأ. وكلمة «خيالية» لا تعنى اطلاقا «شيئا متوهما» ، كما أنها لا تخص من تخيل بصفة شخصية. فالتجربة لا تبدو شيئا حسيا كما أنها لا تدل على شىء متخصص إطلاقا. إنها تمثل نوعا من «الفعل العام» الذى تستغرق فيه الذات برمتها. والتعبير عن الانفعالات ليس بالتأكيد شيئا مماثلا لاثارتها، ذلك أن الانفعال موجود قبل التعبير عنه، لكننا عندما نعبر عنه فإننا نضفى شكلا محددا. وهكذا يتضح أن التعبير، من هذه الناحية يخلق ما يعبر عنه، ومن ثم فإن أى انفعال لا يمكن أن يوجد الا عندما يتحقق التعبير عنه.

وبرغم أن التجربة الخيالية تمثل نوعا من الفعل العام، فإنها تتميز فى الوقت نفسه بنوع متفرد من الخصوصية، مثلما يشعر مائة من الناس بالبرد فى الطريق، إلا أن كل شعور يشعر به أى شخص يعد خاصًا به. وتجربة الشعور تمثل سيلا دائم التغير، لا يبقى فيه شىء على حال واحد. وما نظنه ثباتا أو تكرارا ليس تماثل شعور فى زمنين مختلفين ، بل هو مجرد تشابه كبير أو قليل بين شعورين مختلفين. وإذا كان من الممكن تتبع الثبات أو التكرار فى عملية الإحساس من جهة، وفى عملية الفهم من جهة أخرى، فإنه من الصعب بل من المستحيل تطبيق نفس المفهوم على الخيال الذى يتنوع باختلاف الأشخاص القادرين على القيام بالتجربة

الخيالية. والإحساس لا يزود العقل بأى شىء، كذلك يفتقر دور الفهم على حدود العقل فقط، أما الخيال فينطلق من الإحساس قاصدا العقل ثم تحتوى كيان الإنسان كله.

وقد ربط جان بول سارتر وظيفة التخيل بوظيفة الإدراك الحسى مع اعترافه فى الوقت نفسه بأن ماهية التخيل إنما تنحصر فى رفض الإدراك الحسى. ولكن إذا كانت وظيفة التخيل هى سلب المدرك الحسى، فإن الوعى لا يمارس هذه الوظيفة بطريقة اعتباطية أو تعسفية خالصة، بل يظل ظهور «المتخيل» مشروطا بالموقف الخاص للوعى فى داخل العالم. وهذا «الواقعى المدرك» الذى يطلق عليه سارتر «المعادل الحسى» ألوانا كان أم أنغاما أم ألفاظا - يدعو الوعى إلى تخيل اللا واقعى، دون مساس من جانبه بتلقائية هذا الوعى. ولا يقوم «الواقعى» بمهمة المعادل الحسى إلا إذا كف عن أن يكون مدركا لذاته. ولما كان لكل موضوع جمالى «معادل حسى» يستثير الخيال لدى الوعى، فإن من شأن المتخيل أن يمتزج بهذا المعادل الحسى، وأن يستفيد من كل المزايا التى يتمتع بها هذا المعادل الحسى. فالمخيلة لا تستطيع أن تمارس نشاطها فى داخل ذاتها، بل هى فى حاجة إلى الاتجاه نحو الخارج، من أجل ممارسة نشاطها فى شىء آخر تجعل منه دائما موضوعا لمشروعها الخاص. ولهذا يقرر سارتر أن ثمة نداء تتردد أصداؤه فى أعماق كل لوحة، وكل تمثال، وكل كتاب، نداء يهيب بالمتأمل، أو القارئ، أو المتذوق، أن يعمل مخيلته فى سبيل تذوق العمل الفنى واستيعابه.

ويحدد أ. أ. ريتشاردز فى كتابه «مبادىء النقد الأدبى» ستة معان على الأقل لكلمة الخيال تستخدم فى الدراسات النقدية. فهو يعنى توليد صور واضحة وعادة المرئية منها، وغالبا لا يقصد بالخيال أكثر من استخدام لغة المجاز وخاصة الاستعارة والتشبيه. كذلك هناك معنى أضيق لكلمة الخيال يوجد حينما يقصد بها تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية ولذلك يتهم النقاد الكاتب المسرحى الذى تسلك شخصياته سلوكا غير طبيعى وغير مقنع بأنه لا يملك القدر الكافى من الخيال. وهناك معنى آخر للخيال هو الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها فى الأصل. وهناك أيضا الخيال العلمى أو الجمع الملائم بين أشياء يظن الناس عادة أنها لا رابطة بينها. وهذا عبارة عن عملية تنظيم التجربة بأسلوب معين ولأجل غاية محددة. وانتصارات التكنيك أو الصنعة فى الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال. ثم يختم ريتشاردز تقسيمه لأنواع الخيال بتعريف كولردج للخيال بأنه قوة تركيبية سحرية تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانتقال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق.

ولا شك أن موضوع الخيال موضوع عميق ومثير ومتشعب وخصب ولا يوجد فنان أو أديب أو ناقد إلا وكان له - على الأقل -

موقف منه إن لم يكن قد درسه دراسة مستفيضة فى ضوء انجازات عصره الفكرية والفلسفية والسيكولوجية. كذلك شكل الخيال منطقة جذب فكرى لمعظم الفلاسفة ابتداء من افلاطون وحتى سارتر. ومن الصعب التعرض لآراء ديكارت ولوك وهوبز وسبينوزا ولايبنتز وبيركلى وهيوم وكانط وغيرهم من الفلاسفة الذين حللوا العملية التخيلية وذلك لضيق المقام. كذلك فإن العلماء كانوا من أكبر المتحمسين لدور الخيال فى مجال الابتكارات والاختراعات والاكتشافات العلمية. يكفى أن نذكر قول أينشتاين بأن الخيال أرقى من المعرفة، لأن المعرفة هى تحصيل حاصل أما الخيال فيسعى إلى تحقيق ما لم يحصل بعد. وهذا يعنى أن الخيال يحتوى كل العلوم والفنون والآداب التى عرفها الإنسان وأقام عليها حضارته كلها.

الفصل الرابع
الإيقـــاع

تنهض حركة الكون بأفلاكه وكواكبه ومجراته ونيازكه على إيقاع أزلى أبدى يتحكم فى كل الموجودات ومنها الإنسان بطبيعة الحال. ولذلك تتميز الطبيعة البيولوچية والفسيولوچية والسيكولوچية للإنسان بإيقاع منتظم على مستويات عدة، نجدها فى خفقة القلب، وعملية التنفس، وحركة السير، وفتحة العين وغمضتها، وانطباق الشفاه وفتحها فى عملية الكلام، وأسلوب مضغ الطعام... إلخ من الإيقاعات التى تشكل حركة الإنسان وسلوكه، بل إن الإفكار والأحاسيس ترد على عقل الإنسان ووجدانه على هيئة إيقاع متغير ومتبدل، لكن له شخصيته المتميزة. ومن هنا كان الكيان الإنسانى بطبيعته يستجيب للإيقاعات الخارجية التى تساير إيقاعاته الداخلية.

وكان الرقص والموسيقى والشعر من الإيقاعات الخارجية الأولى التى اكتشفها الإنسان منذ فجر الوعى الإنسانى ولايزال متمسكا بها حتى الآن. بل إنه اكتشف بعد ذلك أن جميع الفنون لابد أن تحتوى على عنصر الإيقاع والا فقدت خاصيتها كفن. فإذا كان الإيقاع موجودا بطريقة حسية ملموسة فى الرقص والموسيقى والشعر، فإنه موجود بأسلوب غير مباشر فى الأعمال النثرية والفنون التشكيلية والسينمائية. والإيقاع فى الفن ليس حسيا فحسب بل يمتد إلى منطقة العقل والخيال والوجدان بحيث يساهم الإنسان فى تشكيله طبقا لرغباته وطبيعته السيكولوجية.

فالاستجابة للإيقاع فى الفن ليست عملية غريزية سلبية بقدر ما هى عملية إيجابية واعية. ففى الشعر مثلا يرتبط الجانب الغريزى بإيقاع عملية النطق والكلام فى أول الأمر بحكم أن الشعر كلام أو كلمات، لكن العقل والوجدان يتدخلان فى تشكيل الإيقاع حتى يتحول من رتابته الميكانيكية إلى دلالته الفكرية والانفعالية.

والإيقاع فى حد ذاته يشكل متعة حسية لكل الناس، ومتعة فكرية جمالية للذين يستطيعون تذوقه فى الأعمال الفنية. وهو يبدو فى جميع الفنون على هيئة تكرار لعنصر ثابت، وعلى هيئة تناسب وتناسق وتوافق. وكان من أسباب ارتباط الإنسان بالشعر خاصة والفن عامة ذلك العنصر الذى يثير الحمية والحماسة ويبعث الرهبة والخوف. فقد آمن الإنسان بأنه عنصر يمنح الإنسان قوة إزاء عدوه، ويثير شجاعة صديقه للتصدى معه له. فمن

الواضح أن الوظيفة الأساسية للإيقاع فى الشعر كانت منح الإنسان القوة إزاء الطبيعة، أو العدو، أو الواقع، كما أنه قوة لتدعيم الحياة الإنسانية.

ولكل لغة خصائص إيقاعية خاصة بها، ولذلك لا ينفصل الشعر عن لغته أبدا. ولا يمكن للشاعر أو المستمع أو القارئ أن ينسى اللغة التى يصاغ بها الشعر. وكما يقول چورج سانتيانا فإن الشاعر صائغ للكلمات أساسا. وهو يستولى على انتباه القارئ، كما تستولى عليه هو الصفات الحسية لصوت الكلمات وجرسها. وأحيانا تستهوى بعض الشعراء مثل سوينبرن إمكانات الإيقاع الموسيقى فى الأصوات لدرجة أنهم قد يكتبون أشياء لا تعنى شيئا لمجرد هذا التتابع الجميل للأصوات التى تحدثها.

ويقول إروين إيدمان فى كتابه «الفنون والإنسان» إنه من الممكن تصور فن شعرى له ما للعمارة التجريدية من خواص، يتم فيه اختيار أصوات الحركة والسكون بأسلوب إيقاعى مثير حتى لتصبح عديمة المعنى وأن استهوت السمع وملكت الحس كما تخلب اللب الألوان فى الطنافس الشرقية. وهناك شعراء كما أن هناك قراء يتمتعون فى آذانهم بهذه الحساسية الخارقة للطبيعة التى تجعل للصوت فى حد ذاته إغراء مثيرا ومتعة لا تقاوم. لكن يجب أن نضع فى اعتبارنا أن وظيفة الشاعر ليست مجرد صياغة الكلمات وزخرفتها، كما أن ترتيب حروف السكون والحركة ترتيبا ذكيا ماهرا ليس بالطبع هو كل التأثير الشعرى، أو حتى التأثير الحسى

الشامل للشعر، ذلك لأن اللغة تشبه الموسيقى على نحو آخر أكثر من مجرد كونها مقاطع شبيهة بنغمات الموسيقى القائمة بذاتها. فكما أن النغمات الموسيقية بمفردها ليست كل الموسيقى، فإن المقاطع القائمة بذاتها ليست الشعر حتى لو كانت سلسة أو مصقولة.

إن النبضة الإيقاعية ضرورة لا مناص منها فى الصوت البشرى. وكل لغة تتألف من إيقاعات متناسقة موزونة بالضرورة. وإيقاعات اللغة ومقاطعها القائمة بذاتها هى التى يستغلها الشاعر ضمن المصادر الفنية لفنه. ومن هنا كان تعريف ايدمان لإيقاع الشعر بأنه الأداة الخاصة التى يستخدمها الشاعر فى السيطرة على الحس واخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوم المغناطيسى. عندئذ يتكون الجو الشعرى الخاص الذى يلتقى فيه الشاعر بالقارئ، والذى يكشف فيه الشاعر عما يجب عليه أن يقول. إن القصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة التى تم التعبير عنها بكل الحيل الموسيقية التى يملكها الشاعر. أما الحركة الأساسية للإيقاع والطابع الكلى للخيال الشعرى فهما اللذان يؤلفان الأثر الكلى للشعر معتمدين غلى الأصوات المنتقاة المثيرة والصفات الكاشفة والصور الدقيقة. ولا شك أن القصيدة شئ أكبر من مجرد ما تحويه من مقاطع قائمة بذاتها ومن إيقاع وكلمات أو من مجرد معناها الذى يمكن ترجمته أو شرحه. إنها خلق كلى وكائن عضوى فى ذاته.

والشغل الشاغل للشاعر يتمثل فى الافصاح عن ذلك الحلم الذى ينتابه ويطارده. وإذا كان هذا الافضاح والتوصيل مدينا لأى عتضر بشىء، فهذا الدين يرجع إلى الإيقاع الذى يجعل من القول بأن السحر يكمن فى ذلك القسر الذى يستولى به الإيقاع على الإنتباه.فالقارئ أو المستمع يجد نفسه وقد تكيف مع حالة مزاجيه محددة. كما يجد حياته وقد تدفقت فى تيار إيقاع شعرى بذاته. وهذا هو أحد الأسباب فى أن القصيدة تتركنا مع شئ أكثر من مجرد عناصرها، إذ أننا نشارك فى لحظة فى حياة ذلك الحلم العضوى الذى نسميه بالقصيدة.

هنا تصبح خفقة قلب الشاعر وخفقات قلوبنا شيئا واحدا. وفى أحيان كثيرة تبدأ القصيدة فى العقل والوجدان كنوع من الإيقاع الذى لا يكاد يستبان مدلوله. وكم من قصيدة بدأت فى خيال الشاعر مجرد هممهات بلا كلمات، ثم تتخلق وتتخذ شكلا بعد ذلك فى صور كلمات ومعان. وأى محب للشعر يعرف أن وراء بعض الأصوات والمعانى التى يحبها ويستجيب لها يكمن جوهر القصيدة حين تنشد، وسحر القوافى وهى تنساب. فالشعر يفقد شخصيته المتميزة إذا ما انتفى فيه عنصر الإيقاع. وقد تكون الكلمات مما يمكن أن تعيه الذاكرة، أو تكون ذكية، غير أنه لا يمكن التغنى بها ما لم يكن لها تلك الصفة التنويمية الآسرة التى للإيقاع والتى يمكن أن يشدو بها قلب القارئ وتصبح خلال تلك التجربة جزءا من حياته.

لكن ما يتصف به الإيقاع من سلاسة ورخامة إمتاع لا يكفى فى حد ذاته لتعليل أثر الشعر، لأن الشعر لو كان مجرد كلمات ذات نغمات ومقاطع وألحان، لكان موسيقى تحددها الأصوات والتراكيب التى تتيحها لغة من اللغات، وتفتقر إلى ذلك التنوع الكامن فى الصوت المفرد والتوافق المتعدد والمعقد المتاح للموسيقى. وربما كان الشعر كما تمنى بعض الشعراء أن يكون، موسيقى خالصة، لكن هذه الموسيقى لو قورنت بالموسيقى ذاتها لبدت خافتة وغير محددة. ولذلك فإن الشعر يتألف من كلمات، وأن هذه الكلمات لا تصدر الصوت فقط وإنما تتكلم كذلك.

ويوضح أ. أ. ريتشاردز فى كتابه «مبادئ النقد الأدبى» أن الوزن هو الصورة الخاصة المتميزة للإيقاع فى عمل فنى محدد. ويعتمد الاثنان، الإيقاع والوزن، على التكرار والتوقع. فآثار الايقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء أكان ما نتوقعه يحدث فعلا أو لا يحدث. وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء أكانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية، يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، اذ يتكيف جهازنا فى هذه اللحظة بحيث لا يتقبل الا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة. فكما أن العين فى أثناء قراءة كلام مطبوع تتوقع بدون وعى أن يكون هجاء الكلمة كالمعتاد وأن تظل حروف الطباعة كما هى، كذلك يكون الذهن بعد قراءة بيت أو بيتين أو نصف جملة نثرية مهيأ لعدد معين من التتابع الممكن والمحتمل، وفى الوقت نفسه يضعف من قدرته على تقبل صنوف أخرى من التتابع. أما

الأثر الذى يولده ما يلى فعلا فيعتمد إلى حد بعيد على هذا التهيؤ اللاواعى، ويتألف معظمه من التغير الذى يصيب مجرى هذا التوقع. لذلك يحتم ريتشاردز أن نصف الإيقاع فى حدود هذه التغيرات.

ويختلف الشعر والنثر فيما بينهما فى مدى إثارتهما لعملية التهيؤ هذه، وفى مدى تضييقهما من مجال التوقع. فالنثر عامة تصاحبه حالة من التوقع أكثر غموضا وأقل تحديدا مما هى فى الشعر. ففى قطعة النثر يتهيأ القارئ لرؤية كلمات أخرى فى الصوت، كلمات تغلب عليها صنعتا الصعوبة والتجريد، ولذلك فالدور الذى يلعبه الأثر الحسى أو الشكلى للألفاظ ضئيل جدا فى الكتابة التقريرية التحليلية. وحتى أكثر ضروب النثر الغنائى تنسيقاً ونظاما لا يبعث فينا أثناء استمرارنا فى قراءته الا توقعا غامضا جدا. فنحن نحس حتى تبلغ آخر لفظة فى القطعة النثرية بأنه كان من الممكن أن يرد عدد كبير من التراكيب اللفظية المناسبة بدلا مما يرد فعلا تراكيب من شأنها اشباع توقعنا، طالما كان توقعنا هذا مصدره مجرد «العادة» وروتين «التأثير الحسى».

ويؤكد ريتشاردز عدم وجود إيقاعات أو صور تجعل للكلمات فى ذاتها صفات أدبية خاصة، كذلك لا توجد كلمة قبيحة أو جميلة فى ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أو عدمها. ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التى توجد فيها. وكل ما يعنيه ريتشاردز عندما يقسم الكلمات إلى كلمات ملساء

مشذبة وأخرى وعرة غير مشذبة على نحو ما فعل دانتى، أو على أى نحو آخر، هو أن بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره، ولذلك يلزمه كى يغير من صفاته أن يوجد فى ظروف أكثر غرابة. والتأثير الذى تولده الكلمة فعلا عبارة عن توفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التى توجد فيها ولابد أن نضع فى اعتبارنا أن التأثير الصوتى أو الإيقاعى للفظ لا يمكن فصله عن تأثيراته الأخرى التى تتم فى الوقت نفسه، ذلك أن جميع هذه التأثيرات ممتزجة معا بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

ويكتسب الإيقاع شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين مايسبقه ولا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن والفرح. إذ تختلف الطريقة التى يؤثر بها الإيقاع فى نفوسنا تبعا للأنفعال الذى يثار فعلا فى ذلك الوقت. بل إنها تختلف أيضا تبعـ للمدلول، وتوقع حدوث الإيقاع نتيجة للعادة ولروتين الإحساس ليس الا مجرد جزء من حالة وضرورة تكامل الفكرة، وتخمين القارئ لما يقال، وادراكه للحركة ونوايا المتكلم وموقفه وحالته الذهنية العامة فى حالة الأدب المسرحى، ولا يحدد الإيقاع ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظروف والملابسات التى يدخل فيها هذا الإيقاع، هذه التوقعات جميعا مرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطا وثيقا. والكلمة الناجحة هى التى تستيطع أن تشبع هذه التوقعات جميعا فى الوقت نفسه. لكن ريتشاردز يرفض أن نعزو إلى الصوت وحده ميزات كل العوامل الأخرى، ومع ذلك فهو لا يقلل من أهمية الإيقاع

على الإطلاق، لأنه يرى فيه فى معظم الحالات مفتاحا للتأثيرات الأخرى فى الشعر.

وإذا كان الصوت هو الوحدة الأولى التى يتكون منها الإيقاع، فإن الإيقاع هو النسيج الذى يتألف من التوقعات والاشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوته إلا من خلال الايقاع. ومن الواضح أنه لا توجد مفاجأة أو خيبة ظن لو لم يوجد التوقع، وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة. وهذا يفسر لريتشاردز السر فى ارتباط الملل والسأم بالايقاع المسرف فى البساطة، فهو خال من الانفعال والتأثير مالم تتدخل فيه حالات من التخدير كما نجد فى الكثير من الرقص والموسيقى البدائيين، وكما هى الحال غالبا فى الوزن.

ويطبق ريتشاردز هذا التعريف للإيقاع على الفنون التشكيلية وفن العمارة. فليس السياق الزمنى لازما تماما للإيقاع وأن يكن مرتبطا به فى معظم الحالات. إذ ينتقل انتباهنا عادة من مجموعة إلى أخرى من التراكيب على التوالى. والتوقعات وحالة الاستعداد والتهيؤ لادراك شئ بالذات دون غيره من التى تخلقها المجموعة الأولى إما يتم اشباعها فى المجموعة التالية وأما لا يتم فينشأ عن ذلك عنصر المفاجأة التى تلعب دورا لا يقل أهمية عن دور الإشباع. وهناك تغير فجائى مريح ولذلك يعتمد عنصر المفاجأة على

التوفيق بين الدوافع المختلفة على نحو دقيق جدا. إن التأثير الذى تولده المفاجأة يعتمد على ما إذا كان الذهن مضطرا إلى أن يبدأ بداية جديدة كلية عند وصول هذا العنصر الجديد، أى أن التأثير يعتمد على ما إذا كانت هناك علاقة ايقاعية تربط بين الأجزاء التى تؤلف الكل الذى تدخل فى تركيبه شتى ضروب الصور والشروع فى الفعل التى يتألف منها العمل الفنى؛ فالأجزاء التى تتألف منها الاستجابة النامية يعدل أحدهما من الآخر. وهذا هو كل ما ينبغى تحققه كى يصبح الإيقاع ممكنا.

أما الوزن فيرى ريتشاردز أنه الشكل المعقد الخاص للتتابع الإيقاعى الزمنى، وهو الوسيلة التى تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن. ففى قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع، وهو عادة لاشعورى، بحيث أنه فى بعض الحالات التى تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يكون التحديد كاملا، وبالإضافة إلى ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة فى الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذى سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه. لكن هذا لا يعنى أن الوزن ليس الا مجرد مسافات زمنية ومواضع ارتكاز، أو أنه يوجد فى الكلمات ذاتها، فليس الوزن فى المنبه وإنما فى الاستجابة له. فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التى يتألف منها الإيقاع نسقا أو نمطا زمنيا معينا. وهذا النمط يتحقق داخلنا وليس خارجنا، وذلك عندما نكون قد تنسقنا على نحو خاص. فكل دقة من دقات الوزن تبعث فى نفوسنا موجة من التوقع تأخذ فى الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو لا يمكن

إدراكه تماما. والنظام الذى ينزع إليه الوزن، يؤثر فينا عن طريق تحديد التوقعات التى يحدثها فى نفوسنا. فهذه التوقعات هى التى تجعل لهذا النظام تأثيرا على النفس، وغالبا ما تكون لخيبة التوقعات أهمية أكثر من أهمية تحققها، والنظم الذى لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط دائما بدلا من أن نجد فيه ما يطور استجابتنا الكلية هو مجرد نظم رتيب يبعث على الضيق. إن تأثير الكلمات السابقة يمتد إلى مسافة ضئيلة من الكلمات التالية فى النثر، أما فى الشعر فإنه يمتد إلى مسافة أطول بكثير.

ويجب ألا نحصر الإيقاع والوزن فى المجال الحسى للمقاطع، ذلك أنه يستحيل فصلهما عن المدلول وعن التأثيرات العاطفية التى تنشأ عن طريق المدلول. لكن الشعر شأنه فى ذلك شأن التصوير يفضل فيه المتلقى العادى الوسائل المباشرة على الوسائل غير المباشرة. فالذى يمكن فعله عن طريق الصوت لا يجوز فعله عن طريق أى شئ آخر أو عن طريق شىء من شأنه الاخلال بالأثر الطبيعى للصوت، فمن الخطر الاخلال بمواضع التأكيد الطبيعية فى الكلام وبالأصوات الطبيعية للكلمات من أجل توليد تأثير مرده الفكر والوجدان، وإن هذا الإخلال قد يكون فى بعض الحالات حيلة فنية لها قيمتها.

ويقول الشاعر الانجليزى كولردج فى كتابه «سيرة أدبية» إن الوزن ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة وفى الإنتباه. ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت

إلى آخر وعن طريق اشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى. وهكذا على نحو دقيق جدا حتى أنه يستحيل إدراكه إدراكا واضحا فى اللحظة الواحدة وإن كان الأثر الكلى الذى يولده كبيرا. ويشبه هذا الأثر الكلى أثر الجو المعقم، أو الخمر أثناء محادثة على قسط من الحيوية، فهذه الأشياء جميعها تؤثر تأثيرا كبيراً وإن كنا لا نلحظ هذا التأثير وحده منفصلا عن غيره».

ويقارن ريتشاردز بين مفهوم كولردج للوزن وبين وظيفته عند الشاعر الايرلندى ييتس الذى يقول بأن الوزن يخلق فى الذهن حالة من الغيبوبة اليقظة، فيوضح ريتشاردز أن المفهومين متقاربان مهما كانت غرابة تصور كولردج لنشوة الخمر، ومهما كانت غرابة تصور بيتس للغيبوبة. ذلك أن لاستعمال الوزن استعمالا خاصا، بعض القدرة على خلق حالة من التنويم. لكن ريتشاردز يختلف مع كولردج فى أن هذه الحالة تنشأ عن طريق عنصر الدهشة أو المفاجأة، فهو يرى أنها تأتى نتيجة لغياب المفاجآت، أى عن طريق التخدير والتنويم الذى يبدأ بزيادة الحساسية والحيوية والقدرة على استقبال الايحاء وتحديد مجال الانتباه، كذلك نلاحظ وجود بعض الزيادة فى القدرة على التمييز بين الاحساسات، بل إن المقاطع التى تبدو هزيلة عديمة الموسيقى والحيوية فى النثر غالبا ما تكتسب دسامة وغزارة وموسيقى عميقة حينما ترد فى كلام موزون منظوم.

ويقترب ابراهيم أنيس فى كتابه «موسيقى الشعر» من مفهوم ريتشاردز السيكلوچى للايقاع، فيوضح أنه إذا كانت للشعر نواح عدة للجمال، فإن أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام فى توالى المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وهو ما نسميه بموسيقى الشعر. ويستمتع الصغار والكبار بما فى الشعر من موسيقى، ويدرك الطفل ما فيه من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيلة والصور. ويستشهد ابراهيم أنيس بعلماء النفس الذين يعزون مثل هذه الظاهرة إلى أن الطفل جزء من نظام الكون العام الذى تبدو كل مظاهره الطبيعية منتظمة منسجمة؛ فلا غرابة أن يميل الطفل إلى كل ما هو منتظم منسجم من الكلام. ويعزوها آخرون إلى ما فى الكلام المنسجم المنتظم من تكرار مقاطع معينة فى مواضع معينة، وخاصة أن الطفل يميل إلى التكرار فى كل نواحى النشاط العضلى.

والكلام الموزون ذو الإيقاع الموسيقى يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التى لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتى تنتهى بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية. فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر ونتوقع البعض الآخر، وذلك حين نمرن المران الكافى على سماع هذا النظام الخاص فى مقاطع الوزن. فعملية التوقع مستمرة حين سماع الانشاد تسترعى منا الانتباه وتنشطه. وقد يخالف الشاعر ما يتوقعه السامع، وذلك بأن يتبع وجها من

وجوه تجوزها قوانين النظم كأن ينوع فى القافية أو يصرع حيث لا يجب التصريع، وكل هذا مما يثير الانتباه أو يبعث على الإعجاب والاهتمام. فإذا سيطر الإيقاع على السامع فلابد أن يحدث داخله انفعال ما يصحبه هزات جسمانية معبرة ومنتظمة نلحظها فى المنشد وسامعيه معا.

ويتناول ابراهيم أنيس النثر بالتحليل فيقول إنه يشتمل أيضا على نوع من الإيقاع، ندركه فى صعود الصوت وهبوطه، وفى صورة قواف تنتهى بها فقرات ما يسمى بالسجع، ذلك الذى يلتزم فيه غالبا طول معين، وعدد من المقاطع يكاد يكون محددا. ففى كل هذا ايقاع ولكنه فى الشعر من نوع أرقى، بل هو فى الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقها، لأن نظامها لا يمكن الخروج عنه.

وإذا كان الإيقاع ضرورة لا غنى عنها فى الشعر، فهو حتمية من حتميات المسرحية سواء أكانت شعرا أو نثرا. ذلك أنه يتحتم على الكاتب المسرحى أن يضع الإيقاع فى اعتباره عند كل كلمة يكتبها بصرف النظر عن أوزان الشعر أو موسيقى النثر، ذلك أن الإيقاع المسجل فى النص من خلال الحوار والمواقف لابد أن يتجسد فى ايقاع على مستوى الإخراج والأداء. فإذا كانت المسرحية عملا جماعيا، فإن فهم الإيقاع واستيعاب أبعاده المتعددة هما العامل الذى يمنح العمل المسرحى نغمته النفسية والانفعالية، وبدونه يفقد شخصيته المتميزة.

وطالما أن للنثر ايقاعا خاصا به فقد أفرد له ا. م. فورستر فصلا خاصاً فى كتابه «ملامح الرواية». فإذا كانت الحكاية تثير حب استطلاعنا، والحبكة تعتمد على ذكائنا، فإن الإيقاع يتوسل إلى الشعور بالجمال فينا، فإليه يرجع الفضل فى أننا نرى الرواية ككل لأنه يربط الأحداث المتناثرة بعضها ببعض بخيط مصنوع من نفس مادتها. ولذلك ينبع الإيقاع أساسا من الحبكة ثم يواكبها لحظة بلحظة، وأحيانا يكون الإيقاع هو الشئ الوحيد المتبقى فى وجدان القارئ ووعيه من كل العمل الروائى، فالحبكة فى الرواية قد تكون دقيقة منظمة وتسرى خلال كل فقرة بالقول أو التفكير أو السلوك، وكل شئ معد مناسب، ولا توجد شخصيات ثانوية للزخرفة، والتأثير النهائى مرتب من البداية، ومع ذلك قد ينسى القارئ تفاصيل هذه الحبكة الدقيقة المنظمة ولا يتذكر سوى الإيقاع الذى ارتبط بإيقاعه النفسى والذهنى والغريزى.

ويجب ألا يكون الإيقاع مفروضا على الرواية من خارجها، فلابد أن ينشأ بطريقة طبيعية عن الحبكة. ولذلك يشك فورستر فى أن الكتاب الذين يضعون خطط رواياتهم قبل البدء يمكنهم أن يصلوا إلى الإيقاع لأنه يعتمد على دافع محلى حين يصل الكاتب إلى الفترة المناسبة للراحة كى يبدأ من جديد. فالايقاع لابد أن يوظف فى تطوير الشخصيات لابترها، وفى دفع المواقف لا إعاقتها. ويستعير فورستر من الموسيقى مقياسه للايقاع الروائى فيقول إنه على الرغم من أن الموسيقى لا تستخدم كائنات بشرية وعلى الرغم من أن القوانين التى تسيطر عليها غامضة، فإنها تقدم لنا فى

شكلها النهائى نوعا من الجمال قد يصل إليه الروائى بطريقته الخاصة: الامتداد. هذا ما يجب أن يحرص عليه الروائى، لا التكملة. التفتح لا الاستدارة. وحين تنتهى السيمفونية نشعر بأن الأصوات والأنغام التى كونتها قد تحررت، ووجدت حريتها الشخصية فى الإيقاع الجماعى. وتستطيع الرواية أن تكون هكذا. ففى الروايات العظيمة نسمع مجموعات أنغام عظيمة تتردد داخلنا سواء أثناء القراءة أو بعد الأنتهاء منها. إن كل جزء فيها يعيش بعد ذلك داخلنا، يعيش حياة أكبر مما كان مقدرا له أثناء عملية القراءة.

إن الإيقاع فى الأدب خاصة والفن عامة هو دفقات الدم المندفعة فى شرايين العمل الفنى، والتى تمده بالحياة والتجدد، ويعد من أهم المعايير التى يمكن أن تقاس بها مهارة الأديب وتمكنه من أسرار فنه ومهنته. إنه عالم السحر الذى يفتحه الفنان لجمهوره كى يستقطبه تماما داخله.

الفصل الخامس
التقــاليد

تعنى التقـاليد الأدبية، فى أوسع مـفـاهيـمـها، مناهج التعـبيـر الفكرى وأسـاليب التشكيل الفنى التى تنتقل إلى الأديب من الأجيال السابقـة. وتتنوع التقاليد بتنوع الأدب أو الفكر أو الثقافة أو العصر أو المجتمع. فهناك تقاليد مرتبطة باتجاه أدبى معين مثل ذلك الذى يسعى لجعل نهاية العمل الأدبى سعيدة أو يصبغ العمل كله بصبغة متفائلة، وهناك تقاليد مـرتبطة بشكل أدبى معين مثل التراچيديا أو الكوميديا مثلا، وهناك تقاليد مرتبطة بعصر معين مثلما نقول عن تقـاليد العصر الاليزابيثى أو العصـر الفيكتورى، أو مرتبطة بثقافة معينة مثل التقاليد الثقافية الفرنسية... إلخ.

وأحياناً يتسع مفهوم التقاليد الأدبية ليشـمل الخط الرئيسى فى الوجـدان القـومى لأمـة من الأمم ومـراحل تطوره منذ بداياته التى

تبلورت فى الماضى وحتى الحاضر الراهن، بصرف النظر عن كل المظاهر المؤقتة والعابرة. ولذلك فإن النقاد يمدحون الأدباء الذين يجسدون نبض أمتهم القومى فى أعمالهم ويصفونهم بأنهم يمثلون التقاليد العظيمة بل ويضيفون إليها. ولكن فى أحيان أخرى يستخدم النقاد الربط بين التقاليد وأديب معين على سبيل ذمه والإقلال من شأنه، ليس فقط بربطه بتقاليد هابطة، ولكن بوصفه بأنه كاتب تقليدى أو بمعنى أوضح كاتب مقلد، يتمثل إنجازه فى مجرد التقليد لأعمال من سبقوه. وليس فى توسيع رقعة التقاليد الأدبية بأعمال مبتكرة وأصيلة.

وكانت التقاليد من القضايا التى شغلت الأدباء والمفكرين والفلاسفة عبر العصور، فمنهم من نادى بالالتزام بها تحت شعار الأصالة، ومنهم من حاول رفضها سعيا للتجديد تحت شعار المعاصرة، وهناك فريق ثالث حاول الجمع بين الأصالة والمعاصرة حفاظا على استمرارية الأدب وتأكيد شخصيته القومية فى مواجهة آداب العالم الأخرى. وكان الاتجاه الثالث هو الاتجاه الذى تحمس له النقاد والأدباء الناضجون فنيا وقوميا فى معظم آداب العالم. ومع ذلك ظلت قضية علاقة الأديب بماضيه وتراثه القومى تطرح نفسها بقوة من حين لآخر إذ أنها علاقة معقدة، ومركبة، بل ومتغيرة وتتنوع من عصر إلى آخر، ومن كاتب إلى آخر فى عصر واحد.

لكن الشىء البديهى أن كل الأدباء مهما تفاوتت مستوياتهم بين العبقرية والتفاهة، بين العمق والسطحية، بين الخصوبة والجدب،

فإن كلا منهم لابد أن يبدأ بتقاليد ما. فإذا كان الأديب لابد أن يرث لغة معينة ليكتب بها لأنه لا يمكن أن يبدأ من فراغ، فإنه يرث معها فى الوقت نفسه كل دلالاتها وإشاراتها وظلال معانيها وأساليب التعبير بها وأيضا التفكير بها. وبالتالى فإن أدواته اللغوية والفنية والتعبيرية والفكرية سوف تعكس بطريقة أو بأخرى ما قرأه أو سمعه، ولابد حينئذ أن تحمل أعماله الجديدة بصمات منها، سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة، كثيرة أم قليلة.

ومن ناحية أخرى فإن أى أديب، مهما حرص على أن يكون متطابقا مع التقاليد والتراث القديم ، لن يحقق مثل هذا التطابق بأية حال من الأحوال. ذلك أن اللغة نفسها عبارة عن نهر دائم التدفق وسط دوامات متجددة وبالتالى فإنها تندمج وتتشكل طبقا لتطور العصور، كما أن كل عصر على حدة له روحه النابع من ظروفه وملابساته، ولابد أن تتشكل رؤية الأديب طبقا لهذا الروح سواء شاء أم أبى. ولذلك فإن من بدهيات النقد الحديث أن الأديب الذى يفشل فى أن يكون ابنا شرعيا لعصره ومجتمعه لا يمكن أن ينجح فى أن يكون ابنا لعصر ومجتمع مختلفين آخرين.

من هنا يمكن تقنين علاقة الأديب بالتقاليد والتراث. فلابد من حل المعادلة الصعبة التى تحتم على الأديب استحالة التجاهل المطلق للتراث، وفى الوقت نفسه ضرورة ربط الموروث بالحاضر حتى يستمر تدفق نهر الأدب فى حيوية وأصالة. وكان الشاعر والناقد الشهير ت. س. إليوت من أنضج وأعمق من تصدوا لهذه

القضية. ففى مقالته «التقاليد والموهبة الفردية» عام ١٩٢٠، يعنى بالموروث أو التقاليد تاريخ الإنسانية الأدبى، وينظر إلى هذا التراث كله، وكأنه تصادف وجوده بأجمعه فى زمن واحد. وإذا كان الماضى يؤثر فى الحاضر فإن الحاضر يستطيع أن يوثر فى الماضى بتوضيحه وإعادته إلى الحياة. وتلك هى غاية النقد ومهمته. فليست مهمة الناقد هى تدوين تاريخ الأدب أو إلقاء الأضواء على مواطن الجمال والقبح فحسب، بل عليه أيضا اكتشاف تراث أدبى يمتد عبر القرون والأجيال لتمييز الصلة المستمرة النامية بين حاضره وماضيه. وكل شاعر معاصر هو حلقة من سلسلة طويلة من الآباء والأجداد فى عالم الأدب والتجربة الأدبية.

وكان صلاح عبد الصبور من أوائل الشعراء العرب الذين أدركوا مدى الاستفادة التى يمكن الحصول عليها إذا ما استوعب الشعراء العرب مفهوم إليوت للتقاليد الأدبية والذى يمكن أن يساهم بقسط وافر فى تطوير الشعر العربى وتجديده. واعتبر صلاح عبد الصبور مقالة إليوت «التقاليد والموهبة الفردية» مفتاحا لمنهج جديد لدراسة الشعر العربى الكلاسيكى من زوايا وأبعاد جديدة. ولم يقتصر صلاح عبد الصبور على إبراز هذه المقولة بل طبقها بأسلوب عملى عام ١٩٦٥ عندما نشر فى جريدة «الأهرام» سلسلة من المقالات شكلت فصولا لدراسة قيمة رائدة بعنوان «مقدمة لدراسة شعرنا القديم»، أكد فيها على حاجتنا الشديدة فى عالمنا العربى إلى نظرة إليوت إلى الموروث فى تناولنا لتراثنا الأدبى. فنحن نؤثر فى المتنبى والمعرى بقدر ما يؤثران فينا، لأننا نعرضهما للاختيار الدائم ونلقى

عليهما الأضواء الجديدة. وما أجل الفائدة لو أحسسنا بأنها يجريان فى عروقنا وأننا نضيف إليهما بتفاعلنا المستمر معهما تأثيرا وتأثرا، بدلا من تلك النظرة الضيقة التى يصطنعها بعض أدبائنا حين ينظرون فى تراثنا فيتناولونه بتسليم متزمت أو إهمال خاطئ.

ولم تكن الثورة التى أحدثها إليوت فى المفهوم العام عن الموروث والتقاليد مجرد رفض سلبى للقديم، بل كانت فى حقيقتها كشفا لكل الطاقات المدفونة فى القديم والتى أهملت أو لم يحسن استغلالها أو توظيفها، لذلك كان دائم البحث عن مصادر القديم وأصوله بناء على منهج علمى أكاديمى دقيق، والتوغل فى الزمان والمكان بحثا عن جوهر التقاليد الأدبية التى نبعت من هذا القديم. ولذلك يقول للأدباء إن التقاليد لاتورث، فإذا أرادوا الحصول عليها واستيعابها وهضمها فعليهم أن يخوضوا من المشاق وأن يبذلوا من الجهود الدارسة الواعية ما يمكنهم من هذا. ذلك أن الأشكال والأساليب الأدبية التى تورث بلا هضم أو استيعاب أو فرز فى ضوء المتغيرات الفنية والفكرية الجديدة، لابد أن تفقد جدتها وحيويتها اللتين عرفتا بهما فى زمانها، وأن تتحول إلى مجرد قوالب صماء أو كليشيهات أو تطبيقات خالية من كل ابداع حقيقى.

ولذلك قال إليوت فى مقالة له عن الشاعر الإنجليزى ماثيو أرنولد نشرت فى ٣ مارس ١٩٣٣، إنه لمن المرغوب فيه، من حين لآخر، كل مائة عام أو ما يقرب من ذلك، أن يظهر ناقد يراجع

ماضى أدبنا، ويرى الشعراء والقصائد فى تصنيف وضوء جديدين. وهى ليست مهمة ثورية بمعنى الكلمة، وإنما هى إعادة تكييف وتلاؤم وتناسق. ونحن لا نستطيع أن نتوقع من أغلب النقاد إلا أن يرددوا كالببغاوات آراء آخر ناقد استطاع أن يتربع على القمة. ومن ناحية أخرى فلابد أن يأتى زمن تتفشى فيه بين النقاد الثوريين أو المجددين مظاهر متطرفة مثل الرفض والتدمير، أو الاسراف فى التقدير، أو المبالغة فى الترويج لكل مستحدث أو شاذ، لكنها فترة طارئة لابد أن تعقبها سلطة أدبية جديدة قادرة على الرسوخ وإدخال نوع من النظام.

وإعادة التقويم ضرورة ملحة ومتجددة لمرور الوقت، وتراكم الخبرة الفنية الجديدة، وميل معظم الناس إلى تكرار آراء تلك القلة التى أقبلت على مشقة التفكير الريادى، وميل الأقلية المندفعة فى آرائها لقصر نظرها إلى توليد آراء متناثرة غير متسقة. كذلك فإن اعادة التقويم ضرورة لأنه ما من جيل يهتم بالفن على نحو ما يهتم به جيل آخر. فكل جيل مثله مثل كل فرد، يربط تأمله للفن بمفاهيمه الخاصة فى التلقى والتذوق، ويتطلب من الفن مطالب خاصة، ويستخدمه على نحو خاص به. ولذلك يرى إليوت أن التذوق الفنى الذى يسعى ليكون نموذجا مثاليا قابلا للتطبيق فى أى زمان وأى مكان ليس الا ضربا من الوهم. فسوف يظل تذوق الفن مسألة كائنات انسانية محدودة وعابرة ومرتهنة بعنصرى الزمان والمكان فكلا الفنان والجمهور محدود، ولكل عصر ولكل فنان سبيكة معينة قادرة على جعل مادته فنا، وكل جيل يفضل سبيكته الخاصة على أية سبيكة أخرى.

وقد اعتاد مؤرخو الأدب أن يعالجوا قضية التقاليد كما لو كانت نهرا عظيما يتدفق بمياهه التى يتتبعونها من منابعها الأولى حتى الوقت الحالى. ولذلك فهم يقسمون التقاليد إلى عصور ومراحل وفترات متتابعة تنهض على قانون السبب والنتيجة، إذ أن كل دوامة على سطح النهر هى نتيجة لدوامة سابقة وسبب لأخرى قادمة. لكن الأدباء الجدد لا يطفون على السطح لمجرد أن يتركوا أنفسهم تحت رحمة الدوامات والتيارات بحيث تلقى بهم حيثما تشاء، بل عليهم أن يمسكوا بالدفة والشراع حتى تصبح التيارات والدوامات والرياح طوع بنانهم من أجل بلوغ آفاق جديدة بدلا من الدوران فى دوامات مفرغة لابد أن تغرقهم فى أغوارها السحيقة التى لا عودة لهم منها ولا صعود.

ولذلك لابد للأديب أن يصبح سيدا على تقاليد الماضى، بحيث يراها فى ضوء الحاضر؛ أما اذا أصر على حل مشكلات الحاضر فى ضوء الماضى فإنه لن يزيد على كونه كاتبا تقليديا على أحسن الفروض. وهذا يحتم على الأديب أن يملك النظرة النقدية الثاقبة الفاحصة لكل تقاليد الماضى، أما إذا عجز عن هذا لإيمانه بضرورة تقليد الماضى فإنه لن يقلده إلا فى مظاهره السطحية فحسب، لأن روح الماضى وجوهره لا يدركهما سوى الذى عاشه وعايشه بالفعل.

والجدير بالذكر أن أكثر الأدباء مغالاة فى الهجوم على التقاليد، كانوا فى الوقت نفسه يرفعون شعار تقاليد جديدة، أى أن كل الأدباء يتمسحون بالتقاليد بطريقة أو بأخرى، وهذه ظاهرة طبيعية

بل ضرورية لأنه لا يوجد أدب ينبع من فراغ، والفضل فى غياب هذا الفراغ يرجع إلى استمرارية التقاليد التى تجعل من الأدب نهراً يمتد ويتدفق من المنابع الأولى حتى الزمن الراهن. ولاشك أن بوادر كل تقاليد جديدة هى فى حد ذاتها نتائج طبيعية لتقاليد سابقة عليها حتى لو بدت فى الظاهر أنها تتناقض معها كل التناقض. فعندما أعلن الرومانسيون ثورتهم العارمة على التقاليد السابقة عليهم والتى تمثلت فى المدرسة الكلاسيكية الجديدة، ادعوا فى الوقت نفسه أنهم يعيدون مجرى الأدب إلى ضفافه الطبيعية كى ينطلق بينها فى قوة وحيوية بعد أن أوشكت القوالب والقيود الكلاسيكية أن تخنقه تماما. وكذلك رواد الحركة التصويرية فى مطالع القرن الحالى ادعوا أنهم جاءوا كى يعيدوا للأدب تقاليده الأصيلة النابعة من طبيعته الفنية والتى أوشكت على الاندثار والضياع نتيجة للتقاليد الزائفة والدخيلة على الأدب الأصيل.

ولعل استمرارية التقاليد ترجع إلى جانب الصنعة فى الفن الذى يتطور من عصر لآخر، لكن أدواته لا تتغير بحيث تصبح شيئا مختلفا تماما. وكما قال اليوت فإن ما يميز فنانا عن آخر بصرف النظر مؤقتا عن الموهبة، هو مدى وعى الفنان بالتقاليد الفنية أو التراث الفنى للفن الذى يمارسه. فمن هذا التراث يتعلم الفنان «التكنيك» أو الصنعة أو المهارة الفنية التى تؤهله لممارسة فنه وادراك مكانته بين من سبقه من الفنانين ومن يعاصره منهم. فإذا كان الفنان كاتبا مسرحيا يعيش الآن، فإنه ينبغى عليه أن يكون على وعى تام بالتراث المسرحى منذ الإغريق القدماء حتى الآن. فالفنان

صانع والفن صنعة ولا يمكن أن يمارسها الا من تعلمها. ومن هنا كانت قيمة إلمام الفنان ووعيه بالتراث الفنى للفن الذى يمارسه، لأنه عن طريق هذا الإلمام وهذا الوعى يتعلم الكثير كصانع للدراما. وعن طريق هذا التعليم يستكشف التكنيك الخاص به، ويحمى نفسه من المباشرة والسطحية، ويعرف مكانه بين صناع الدراما، ممن سبقوه أو عاصروه فيتحاشى تقليدهم. وبالمقارنة بينه وبينهم يبدو إلى أى مدى استطاع أن يضيف إلى التقاليد الفنية السابقة فصنع أعمالاً لم يكن لها وجود من قبل. وهذه هى ميزة الفنان أو الصانع الذى يعى التراث الفنى للفن الذى يمارسه على غيره من الفنانين أو الصناع الذين ليست لهم دراية كافية بتراث فنونهم أو صنعتهم.

وما ينطبق على الفنان فى هذا النطاق ينطبق على أى صانع آخر. فليس من المعقول أن تطلب من نجار ليس لديه وعى بتراث فن النجارة وحرفتها أن يصنع لك مقعدا تتوفر فيه الراحة مع الجمال، كذلك فإنه ليس من المعقول أن تطلب من شاب لم يقرأ قصة قصيرة واحدة فى حياته أن يكتب لك قصة قصيرة. فالتقاليد الفنية تكتسب بالدراسة والخبرة، لأن أحدا لا يرثها من الأجيال السابقة. وطبقا لمفهوم إليوت فإن الفنان الواعى بتراث فنه لا يقتصر على استيعاب تراث بلده ومجتمعه بل يسعى إلى هضم تراث فنه فى جميع العصور والمجتمعات، ذلك أن الأعمال الفنية فى أى فن من الفنون - بصرف النظر عن اختلاف المكان أو الزمان - تشكل فيما بينها جسدا عضويا حيا يتأثر فيه الجديد بالقديم

والقـديم بالجـديد. ولذلك فـعلى الكاتب المسـرحى مـثـلا أن يلم بالتراث المسرحى لا فى لغته أو بلده وحدها بل فى العالم كله.

إن الذى يحـدد مكانة العمل الفنى ليس مـا يحتويه أو يقوله أو يعبـر عنه، بل وعى الفنان بالتراث الفنى، أى أن الذى يحدد قـيمـة العمل الفنى - إلى جانب الموهبـة - هو الفن نفسـه. ولذلك فمنذ أن كشف إليوت عن هذه الحقيقة انصرف اهتمام النقاد عن الظروف والملابسـات التى صـاحبت صنع العـمل الفنى، وعن مـدى صـدق الفنان فى التعبـيـر عن عصـره، وعن اتفـاقه مـعه أو اختـلافه عن الحقائق التاريخية التى قد يصورها، فهذه كلها اعتبارات خارجة عن العـمل الفنى فى حـين أنه يجب أن ينصب اهتـمـام النقـاد على العمل الفنى نفسه.

وفى العالم العربى لايزال أدباؤنا فى حاجة إلى مزيد من التعمق فى خصائص تقاليدنا الأدبية العربية حتى تنهض تقاليدنا المعاصرة على أسس راسـخـة، من خـلال هضم تـراثنا، والنظـرة الموضـوعـيـة التحليلية لإنجازاتنا الأدبية المعاصرة، واستيعاب الإنجازات العالمية فى الأدب القـديم والحـديث على حـد سـواء. حـتى نلحق بعـالم الحضـارة المعاصـرة الذى حل مـعادلة الأصـالة والمعاصـرة ولم يعد يثير حولها دوامات الجدل العقيم كما نفعل نحن العرب من حين لآخر، وكأننا أصبحنا عاجزين عن حسم أية قضية فكرية أو أدبية والانطلاق إلى آفاق القرن الحادى والعشرين.

الفصل السادس

المحاكاة

تعد المحاكاة من أقدم النظريات الأدبية التى كانت تعنى محاكاة أو تقليد العناصر البلاغية التى تتضمنها النماذج الأدبية السابقة. وكان أفلاطون أول من هاجم الشعراء فى كتابه «الجمهورية» بصفتهم مقلدين أو محاكين للحقيقة والواقع وبالتالى فأنهم يبعدون الناس عن الأصل بتقديم الصورة، أى أنهم مزيفون. أما أرسطو فقد دافع عن عنصر المحاكاة فى الشعر فى كتابيه «فن الشعر» و«الفيزياء»، لأن الشعر يحاكى الأهداف التى تسعى إليها الطبيعة الكونية. وبذلك يكون له قصب السبق فى بلورتها. ولم يترك هجوم أفلاطون على الشعر أثراً على النظريات الأدبية بعد ذلك، كذلك لم يبدأ «فن الشعر» عند أرسطو يمارس تأثيره على الشعراء والنقاد إلا فى القرن السادس عشر عندما أعيد اكتشافه.

ويرى أرسطو أن الشعر الملحمى والتراچيدى والكوميدى والمقطوعات الدينية الشعرية الغنائية الراقصة، والمقطوعات التى تصاحبها القيثارة، كلها عبارة عن أنواع وأشكال من المحاكاة تختلف فيما بينها إما باختلاف المادة أو الموضوع أو الطريقة. وتتحقق المحاكاة فى هذه الفنون باستخدام عناصر: الوزن، واللغة، والإيقاع، سواء باستخدام كل عنصر منها على حدة، أو بالمزج بينها. فالإيقاع والوزن مثلاً يستعملان فقط فى العزف على الناى أو القيثارة أو غير ذلك من الآلات الموسيقية، أما المحاكاة فى فنون الرقص فتعتمد على الوزن وحده دون الإيقاع، كما أن الرقص يحاكى الشخصيات والانفعالات والأفعال عن طريق الحركة الموزونة. أما المحاكاة فى فنون الشعر والنثر فتنهض على اللغة. والتمييز بين أنواع الشعر، ينبغى ألا يتم عن طريق النظر فى نوعية العروض المستعملة، ولكن فى طبيعة المحاكاة نفسها من حيث: المادة، والموضوع، والطريقة. فالمحاكاة، وليس استخدام العروض، هى التى تضفى على الناظم صفة الشاعر. فالشخص الذى ينظم موضوعاً علمياً فى قصيدة، ليس شاعراً لأنه لا يحاكى وإنما يقرر حقائق.

أما موضوع المحاكاة فى الدراما فهو الإنسان الفاعل أى فى حالة فعل. وإذا كان للفعل طبيعته، فإن للقائم به خصائصه الجسمية والانفعالية. والإنسان ـ فى هذه الحالة ـ إما أن يكون فى خصائصه وصفاته أعلى مما عليه المعدل العام من أفراد الجنس البشرى، فيصبح على مستوى المثال، وبالتالى موضوعاً للتراچيديا، وأما أن يكون على مستوى المعدل العام، فيصبح جزءًا من الواقع،

وأما أن يكون دون المستوى العام، فيصبح موضوعاً للكوميديا بشرط الا يسبب للنفس ألماً بسبب وضاعته وقبحه.

ويوضح أرسطو أن كل فن يولد متعة خاصة به، تمثل وظيفته أو غايته. والتأثير الانفعالى الذى يمارسه العمل الفنى على المتلقى هو الذى يحدد طبيعة هذه المتعة. وهذا التأثير أو المعنى الانفعالى مرتبط بالمعنى الأخلاقى للموضوع المحاكى. وطالما أنه لا يوجد شىء له معنى مؤثر إلا من خلال علاقته بالإنسان، فان الفن لابد أن يحاكى الإنسان أولا، ذلك أن متعة الفن تنبع من القيمة الأخلاقية لما يحاكيه.

وأسلوب المحاكاة الشعرية - عند أرسطو - يعتمد على استخدام الشاعر للسرد فى جزء، وتقمص شخصية أخرى غير شخصيته فى جزء آخر، أو التكلم بلسانه هو شخصيا دون إحداث مثل هذا التغيير، أو عرض الشخصيات وهى تؤدى كل أفعالها أداء دراميا. كذلك فإن المحاكاة تختلف باختلاف المادة والموضوع المحاكى وأسلوب المحاكاة نفسه.

وبذلك فان أرسطو يصحح مفهوم المحاكاة عند أفلاطون، ويثريه بملاحظاته الدقيقة حول أشكال المحاكاة فى مختلف الفنون. فقد ربط أفلاطون بين مفهومه للمحاكاة ونظريته المعروفة بنظرية المثل. فالإله خلق المثال الأول لكل شىء فى الحياة، وهو مثال كامل لا يمكن لمسه فى عالم الواقع المعاش الذى يخلو بطبيعته عن المثل الأعلى، والذى لا يملك سوى محاكاة عالم المثل. فمثلا فى الكتاب

العاشر من «الجمهورية» يوضح أفلاطون أن الإله خلق المثال الأول لسرير كامل الصفات، وهذا السرير هو الفكرة الأولى للسرير. ثم يأتى النجار ويصنع سريرا واقعيا عبارة عن محاكاة أو تقليد لسرير الإله المثالى، ثم يأتى الرسام ليرسم السرير الواقعى، دون أن يدرك أسرار صنعته التى أدت إلى تركيبه على هذا النحو. ولذلك فان محاكاة الرسام للسرير الواقعى أبعد عن الحقيقة المثلى بدرجتين، مثله فى ذلك كمثل الشاعر الذى يحاكى ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها، ولذلك فان شعره هو مجرد محاكاة وبعيد عن الحقيقة بدرجتين، ولذلك فان الشاعر أقل منزلة من الفيلسوف الذى يتصل بالحقيقة وعالم المثال، لأن الشاعر لا يتصل إلا بظواهر الأشياء الخادعة للحواس. ومن هنا كان حكم أفلاطون على الشعراء بالطرد من جمهوريته باستثناء من كان منهم يمجد الآلهة والأبطال والعظماء.

أما أرسطو فيرى أن كل أنواع الشعر والفنون المختلفة هى أشكال لمحاكاة الطبيعة مباشرة وليست محاكاة لعالم المثل الذى لا وجود فعلى له. والمحاكاة لا تعنى التطابق الكامل ولكن التشابه مع المواقف والأفعال والشخصيات والانفعالات التى تقدمها الطبيعة البشرية وغير ذلك من أوجه وخصائص الحياة الشاملة على مستوى الشكل والجوهر والمثال كما يلاحظها ويدرسها الشاعر من خلال انعكاساتها على روحه ووجدانه. فالشاعر الحقيقى لا يحاكى أحداثا تاريخية أو شخصيات بعينها لأنه يسعى بمحاكاته إلى الشمول الإنسانى والوجود الذهنى الخالد. فالشعر خلق أو إعادة

خلق بصفته محاكاة للانطباعات والأفكار الذهنية، ولذلك فهو ليس صورة طبق الأصل للحياة وانما استيعاب وتمثل لها. والشاعر أو الفنان المحاكى يستوحى الواقع، كما تستقبله حواسه، ثم يحاكى النموذج الذى يتمثل فى عقله، أى أنه يحاكى الأشياء كما هى، أو كما كانت، أو كما يجب أن تكون، أو كما يعتقد الناس بأنها كانت كذلك، وبذلك فهو يحاكى الأشياء الحاضرة، والماضية، والمثالية، أو مايراه الناس فيها.

وكان لمعظم الفلاسفة الإغريق المتأخرين موقف تجاه نظرية المحاكاة من خلال النظرية البلاغية التى تؤيد محاكاة النماذج الجديرة بذلك. وقد تزعم هذا الاتجاه الفيلسوف ايسوقراطيس والذى أثر بدوره بعد ذلك فى أدباء الامبراطورية الرومانية الذين أكدوا على ضرورة محاكاة النماذج الكلاسيكية كتدريب على ممارسة الشعر والنثر على حد سواء.

أما الأدباء والنقاد الرومان فقد سعوا إلى ايجاد نظرية أكثر اتساقا وأكثر عملية فى المحاكاة من نظريات الإغريق. ورفضوا ربطها بالانتحال أو السرقات الأدبية فى حالة محاكاة كاتب أو أديب لأسلوب سابق عليهما. بل إن شيشرون أوصى الخطباء والكتاب الشبان بمحاكاة أسلوب ديموسينس الذى لابد أن يمكنهم من تعلم الوسائل والأساليب الأدبية التى يمكن أن تعبر بسلاسة وجزالة عن أى موضوع مطروح للتوصيل إلى الجمهور. وبعد شيشرون جاء كوينتيليان ليسير على نهجه ويؤكد على أن المحاكاة البلاغية

للنماذج الأدبية الرفيعة، ليست نوعا من الانتحال أو التبعية العمياء أو السرقة الأدبية، وانما هى ترسيخ للقيم العظيمة التى جسدتها هذه النماذج، وأسلوب يعلم التلميذ كيف يصحح أخطاءه، ويتخلص من نقاط ضعفه، ويملك ناصية الأسلوب الذى يمكنه من أن يجعل لكل مقام مقال.

أما هوراس فى كتابه «فن الشعر» فيرى أن المحاكاة لا تعنى سوى اندماج الشاعر فى تقاليد الشعر الرفيع كما تجسدت فى الشعر الإغريقى، وهو يفرق بحسم بين المحاكاة والانتحال لأن غاية الشاعر الأصيل من المحاكاة أن يعيد تقديم الحقيقة التجريبية المعاشة فى قصائده. كذلك يعتقد لونجاينوس أن محاكاة النماذج الرفيعة، وسيلة لتطوير الأفكار والمشاعر والقدرات التعبيرية من خلال الدراسة المتأنية والتمحيص الدقيق والمران الدءوب.

وفى العصور الوسطى رسخ علماء البلاغة المفهوم الروحانى للمحاكاة فى الأدب، وعكفوا على دراسة كتابات ونصوص هوراس وشيشرون وكوينتيليان دراسة متفحصة ومتأنية مما مهد الطريق لظهور المذهب الإنسانى فى الأدب، وبالتالى أصبح المفهوم الرومانى للأدب جزءا أساسيا وحيويا فى انجازات أدباء عصر النهضة سواء على مستوى النظرية أو التطبيق. وباستثناء بعض النقاد والفلاسفة من أمثال كاستلفيترو، فان الأدباء والنقاد المرموقين من بترارك إلى بن جونسون وبعدهما، كانوا ينصحون الأدباء والكتاب الناشئين بتعلم كيفية محاكاة كتابات القدماء وفى مقدمتهم شيشرون

وفيرجيل. بل وكان من بينهم بعض المتطرفين من أمثال بيمبو الذى أكد على ضرورة محاكاة أسلوب شيشرون إلى درجة مطابقة الأصل، وفيدا الذى حرض تلاميذه وتابعيه على الانتحال والسرقة الفعلية من النماذج القديمة. لكن يظل الاتجاه السائد فى عصر النهضة كما يتمثل فى كتابات بترارك، وبوليتيان، وايرازموس، وبيليتيه، وسيدنى، ينادى بأن محاكاة القدماء يجب أن تتميز بالمرونة، والهضم، والاستيعاب، والتقويم بحيث تصبح منهجا فى خدمة قدرة الكاتب على التعبير عن الطبيعة كما يدركها وعن تجارب عصره ومجتمعه. ولذلك فان المهمة الأساسية الملقاة على عاتق الكاتب تتمثل فى محاكاة الطبيعة، سواء محاكاة أحد مظاهرها أو عدة مظاهر لها. وبهذا تصبح محاكاة القدماء نوعا من تنظيم أو منهجة محاكاة الطبيعة حتى لا تتحول إلى مجرد انطباعات شخصية متناثرة على حد قول بترارك؛ أو ربط النماذج والمفاهيم الأدبية عند القدماء بالمبادئ والأسس الكونية التى تم اكتشافها بعدهم وقدمت الطبيعة الكونية فى ضوء جديد على حد قول مينتورنو وسكاليجر. وعلى أية حال فان النقاد والمنظرين فى عصر النهضة، بصفة عامة، اعتبروا ممارسة محاكاة النماذج القديمة مجرد وسيلة مساعدة لإعادة صياغة التشابه الحقيقى الذى يبدعه الأدب بين الطبيعة الكونية والطبيعة المجردة.

وفى القرن السابع عشر أدت دراسة كتاب أرسطو «فن الشعر» وتعليقات تشينكيسنتو عليه إلى ازدهار نظرية محاكاة الطبيعة ليس بهدف محاولة التطابق معها، ولكن لتجسيد جوهرها الأصيل

وخصائصها العامة فى ضوء المفاهيم النقدية القديمة وفى ضوء المفاهيم المعاصرة للكاتب فى الوقت نفسه، بحيث يخرج الكاتب من هذا المزج بمفهوم يتناغم مع متطلبات المنطق وخصائص الطبيعة، كما أوضح براى فى كتابه «النظرية الكلاسيكية» .

وانتقلت نظرية محاكاة القدماء إلى القرن الثامن عشر كاتجاه لا يمكن تجاهله فى التقاليد الأدبية كما أكد رابين ودرايدن وبوب. كما أحدثت ترجمة بوالو لكتابات لونجاينوس عام ١٦٧٤ تيارا أدى إلى توسيع أفق المحاكاة بحيث تحول مفهوم المحاكاة إلى محاكاة الأديب لذاته وروحه من خلال إدراك روح وجوهر النموذج المحاكى، أى لابد أن يحدث توحد من نوع معين بين الكاتب وبين ما يستلهمه من نماذج، وبذلك تتحول المحاكاة إلى نوع من الاستلهام الذى يجعل العمل الجديد اضافة للتقاليد الأدبية التى أرساها العمل القديم الذى استوحاه.

وحتى نيتشه نفسه فيلسوف الأصالة والريادة كان يحبذ محاكاة عبقرية وروح النماذج المرموقة من أمثال الأشعار التى أبدعها الشاعر الإغريقى بندار. ولذلك ركز دعاة الأصالة على الفروق التى تفصل بين محاكاة الطبيعة وتجسيدها كتجربة حية من خلال اتصال الفنان المباشر بها وبين التقليد الأعمى للنماذج الأدبية القديمة. وقد تطور هذا الاتجاه بحيث اندثرت الأعمال التى اقتصرت على تقليد الأعمال السابقة فى حين مهدت الأعمال التى حاكت الطبيعة فى محاولة لبلوغ جوهرها للاتجاه الرومانسى الذى

تبلور فى تلك المدرسة الأدبية التى تركت بصماتها على الأدب العالمى بصفة عامة.

وبحلول القرن التاسع عشر ارتبطت نظرية المحاكاة بعنصرى الطبيعة والخيال. وقد عبر كولريدج عن هذا الاتجاه فى كتابه «سيرة أدبية» عندما كرر مدحه للمحاكاة الأدبية للطبيعة التى تجسد الحياة فى أسمى مظاهرها وأرقى خصائصها من خلال المزج الذى يقوم به الأديب بين معرفته بالطبيعة وموهبته وخبرته بالأدب. أما التقليد الأعمى فأبعد ما يكون عن الإبداع الفنى الأصيل. لكن بمرور الزمن هجر النقاد المحاكاة بصفة عامة سواء على مستوى الإبداع أو النقد، اذ ارتبطت فى النهاية بمجرد التقليد المباشر والتصوير الفوتوغرافى للموجودات، واندمجت نظرية تقليد الطبيعة وترك النقاد الكلام عن نظرية محاكاة النماذج القديمة بصفتها مجرد نظرية ارتبطت بمراحل تاريخية وظروف ثقافية لم تعد تواكب الفكر المعاصر، وذلك برغم أن ت. س. إليوت فى مقاله الشهير «التقاليد والموهبة الفردية» أوضح ان استمرارية التقاليد الأدبية عبر العصور تعتمدعلى تأثر الأدباء بمن سبقوهم فى هذا المضمار وبالتالى فان هناك ثمةعلاقة بين التقليد والتقاليد، وإن كان الأديب الذى يتخلص من اسار التقليد هو الذى يصبح قادرا على توسيع رقعة التقاليد.

ولذلك أصبح رفض نظرية المحاكاة هو السمة السائدة بين نقاد القرن العشرين وأدبائه. فمثلا نجد الفيلسوف والناقد وعالم

الجمال الإيطالى بنديتو كروتشى يرفض رفضا تاما النظرية القائلة بأن الفن محاكاة للطبيعة، إذا كان المقصود بها أن الفن لا يقدم لنا سوى صور منقولة نقلا آليا عن الطبيعة، وكأن كل مهمة الفنان هى خلق بعض الموضوعات الفنية التى تجئ مماثلة تماما لبعض الموضوعات الطبيعية، أما إذا كان المقصود بالمحاكاة ضربا من التمثل أو الإدراك العيانى للطبيعة، فلا بأس من قبول هذه النظرية، لكن بشرط التأكيد دائما على أن الفن صورة من صور المعرفة. ولا يرفض كروتشى رأى النقاد الذين يرون فى محاكاة الطبيعة عملية روحية يقوم بها الفنان من أجل منافسة الطبيعة، والعمل على صبغها بصبغة روحية أو مثالية، وكأن من شأن النشاط الفنى أن يقلد الطبيعة تقليدا إنسانيا، بحيث يخلع عليها طابعا مثاليا يكون على صورته ومثاله. يقبل كروتشى هذا المفهوم طالما أنه يحتفظ للفن بطابعه الروحى الصرف، أما فهم مبدأ محاكاة الطبيعة. بمعنى الخضوع التام للطبيعة، والاقتصار على تكرار وترديد أشكالها، فهذا ما لا يقبله كروتشى أبدًا. ويضرب كروتشى المثل بتماثيل الشمع الملونة التى تعرض فى متاحف الشمع كصورة طبق الأصل للشخصية الممثلة لدرجة أنها قد تثير ذهولنا، لكنها لا تمت للفن الخلاق بصلة لأنها لا تزود المتلقين بأى حدس جمالى. لكن عندما يرسم أحد المصورين لوحة لأحد متاحف الشمع، أو يؤدى أحد الممثلين على خشبة المسرح دور «الإنسان - التمثال»، فان المشاهد يجد نفسه أمام عمل روحى يولد لديه حدسا جماليا. ولا يوجد ما يمنع أن تنطوى بعض الصور الفوتوغرافية على عنصر

فنى، ولكن بشرط أن تنقل إلينا حدس المصور الفوتوغرافى، أو وجهة نظره الخاصة، نتيجة لما بذله من جهد فى اختيار زاوية التقاط الصورة، وتحديد أوضاع الأشياء، وتعيين المسافات، واختيار المناظر نفسها .. الخ. لكن من النادر العثور على صور فوتوغرافية فنية حقا، لأن العنصر الطبيعى غالبا ما يطغى على ما عداه، ولذلك يشعر المشاهد أحيانا بأن ثمة تعديلات بالاضافة أو بالحذف كان فى امكان الفنان أن ينفذها.

أما الفيلسوف الألمانى المعاصر مارتن هايدجر فيرفض رفضا قاطعا النظرية التى تنادى بأن الفن هو مجرد محاكاة للواقع أو مجرد نقل عن الطبيعة، لأن العمل الفنى لم يكن أبدا مجرد صورة طبق الأصل للواقع، وذلك على النقيض من الذين مازالوا يظنون أن ماهية الحقيقة تكمن فى التطابق مع الوجود الخارجى. ذلك أن هايدجر لا يرى الحقيقة بهذا المعنى عندما يؤكد أن مهمة الفن هى الكشف عن حقيقة الموجود، وأن العمل الفنى هو بمثابة تفتح للوجود أو انكشاف للحقيقة، وأن ما يسجله الموضوع الجمالى هو إشعاع الحقيقة عبر الموجود الذى يصوره الفنان. ذلك أن من شأن العمل الفنى أن يزيح النقاب، على طريقته الخاصة، عن حقيقة وجود الموضوع، أى أنه لابد لحقيقة الموجود أو الموضوع من أن تتجلى عبر العمل الفنى. ولذلك تقاس عظمة الأعمال الفنية بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله، فهو مجرد مرحلة عابرة يمر بها العمل نحو التفتح والانكشاف. وهذا هو السبب فى أن العمل الفنى الناضج العظيم يبدو أمامنا بصورة الحقيقة المتكاملة المكتفية

بذاتها، كأنه عالم قائم بذاته، مستغن عن كافة العلاقات. ويرى المتلقى فى مثل هذا العمل حضرة فنية تكشف بإشعاعها الخاص عن حقيقة خرجت إلى النور الساطع بعد أن ظلت مطوية فى ظلام دامس. وإذا كانت الحقيقة هى دائما حقيقة الوجود فان العمل الفنى لابد أن يقترب بجمهور المتلقين من الوجود ذاته.

أما الفيلسوف الألمانى الأصل، الأمريكى الجنسية إرنست كاسيرر فيحرص على فهم النشاط الفنى فى مظهره التكاملى بوصفه نشاطا حضاريا لا يقتصر على نسخ الواقع أو محاكاة الطبيعة، بل ينهض أساسا على تمثيل الواقع وتركيزه فى صورة مكثفة. ويبنى كاسيرر فلسفته الجمالية على رفض النظرية التقليدية التى ترى فى الفن صورة طبق الأصل من الواقع الخارجى، بل يلاحظ أيضا أن أشد المتحمسين لهذه النظرية اضطروا فى النهاية إلى التسليم بأن العمل الفنى لا يمكن أن يكون مجرد تكرار آلى للواقع، أو مجرد نسخة أخرى من الحقيقة الخارجية. بل ان ذاتية الفنان التى تلعب دورا حيويا فى انتاجه الفنى، قد تحول بينه وبين الخضوع للطبيعة خضوعا أعمى. وإذا كانت الطبيعة نفسها ليست معصومة من الخطأ، بدليل أنها لا تحقق أغراضها فى جميع الحالات، فان واجب الفن أن يأخذ من الطبيعة، بحيث يصححها أو يكملها أو يسد ما فيها من ثغرات اذا اقتضت الضرورة، وبذلك يصبح الفنان سيدا وقائدا للطبيعة وليس مجرد تابع أو تلميذ بليد لها.

ويوضح كاسيرر فى كتابه «مقال عن الإنسان» أنه ظهر بين أنصار مذهب المحاكاة فلاسفة يدعون إلى انتقاء المظاهر الجميلة من الوجود الطبيعى، بدلا من الاقتصار على تقليد الطبيعة بجمالها وقبحها، دون أدنى تمييز. وفات هؤلاء أن كل تعديل يدخله الفنان على الطبيعة لن يكون - وفقا لمنطق هذه النظرية - سوى خيانة فعلية، إذ كيف يعدل الفنان من نموذجه دون أن يشوهه أو يسئ إليه؟! ولذلك يرفض كاسيرر هذه النظرية الكلاسيكية التى تحيل النشاط الفنى كله إلى عملية وصف للطبيعة أو محاكاة للعالم التجريبى.

أما الفيلسوف الانجليزى روبين جورج كولنجوود فيوضح فى كتابه «مبادئ الفن» أن العمل الفنى يعد محاكاة إذا كانت هناك صلة تربطه بعمل فنى آخر يقتدى به بوصفه نموذجا للبراعة الفنية، لكنه يعد تمثيلا اذا كانت هناك صلة تربطه بشىء فى الطبيعة، أى بشىء غير الأعمال الفنية. ويرى كولنجوود أن المحاكاة صنعة، ولذلك تعد تسمية أى عمل فنى ينهض على المحاكاة فقط، باطلة. ومع ذلك فهناك كثيرون يرسمون ويكتبون، ويؤلفون موسيقى بدافع المحاكاة البحتة، ويبلغون آفاقا بعيدة من الشهرة. لكن هذا يرجع إلى نجاحهم فى نقل طابع من توطدت شهرتهم، وهم فى قرارة أنفسهم - وكذا جمهورهم - يدركون أنه مادام فنهم من هذا النوع الساذج فهو فن زائف. وفى عصرنا هذا تعنى الأصالة الفنية عدم وجود تشابه بين العمل الفنى وأى شىء آخر سبق انجازه: أى أن العمل الفنى الناضج هو عمل فنى وليس شيئا آخر.

أما جيروم ستو لنيتز فى كتابه «جماليات النقد الفنى وفلسفته» فيؤكد أنه ليس من مهمة الفنان أن يدير مرآة فى جميع الاتجاهات، ولو اعتقد ذلك، لكان عمله أيسر بكثير مما هو بالفعل. فاذا استخدم نموذجا فى الطبيعة فلابد أن يغيره ويعدله لأغراضه الخلاقة. فالمصور مثلا يعيد ترتيب الكتل فى المنظر الطبيعى، ويحذف خطا هنا، ويضيف حدا هناك حتى يتكامل بناء العمل الفنى وتوازنه وكما أبدعته مخيلته. وبهذا المعنى يبدو التغيير أو التعديل أو حتى التحريف واضحا فى كل خلق فنى. ومع ذلك لو كان الفنان يقتصر على المحاكاة لكان ذلك أمرا غير مفهوم. بل إن جميع اثار الموضوع المنتمى إلى الحياة الواقعية تختفى تماما فى بعض الأعمال، ويكشف الفنان رؤى وأبعادا وأعماقا وآفاقا لم تكن أبدا فى الحياة الواقعية قبل ابداعه لعمله الفنى.

ولذلك فان المحاكاة المباشرة تضلل المتلقين حين يسعون لفهم التجربة الجمالية. فلو كانت النظرية صحيحة، فما جدوى وجود الأعمال الفنية على الاطلاق؟ و لماذا نهتم بالحصول على نسخ، فى الوقت الذى نستطيع فيه، بمجرد النظر حولنا، أن نرى الأصل؟ بل إننا كثيرا ما نصف أعمالا تبدو غير واقعية أو خيالية إلى حد بعيد بأنها تكشف حقائق عن التجربة المعاشة، ونكون محقين فى مثل هذا الوصف، كما هى الحال فى الهجاء الساخر مثلا. ففى رواية «أسفار جاليفر» أقزام وعمالقة وخيول مهذبة، ومع ذلك فهى تفضح الحماقات الفردية والاجتماعية فى عصر مؤلفها جوناثان سويفت وعصرنا أيضا. كذلك من الممكن قراءة «حفل الشاى

الجنونى» فى قصة لويس كارول «أليس فى بلاد العجائب» على أنه هجوم على العادات الاجتماعية الانجليزية، يكشف عما تتصف به من سخف. فهذه الأعمال تحاول أن تكون مطابقة للحياة، ولكن بطريقة شديدة العمق وبعيدة كل البعد عن المحاكاة المباشرة.

ولذلك فانه حتى عندما يكون التأثير الجمالى المقصود من العمل هو أن يكون مطابقا للطبيعة، فان العمل لا يكون مجرد مرآة، بل أنه يسعى إلى تجسيد وتكثيف وبلورة شىء فى تجربتنا، وإن كان يفعل ذلك بطريقته الخاصة، التى قد تكون منطوية على تحريف أو خيال سرف. وعندما يتحقق التشابه مع الحياة، كما هى الحال عند سويفت أو كارول، يصبح هذا التشابه جزءا لا يتجزأ من الأهمية الكامنة فى العمل. فالتصوير المحرف الساخر للحياة فى هذه الأعمال يزيد من قوتها وسحرها، غير أن انتباهنا يظل محصورا فى العمل، ولا ينصرف عن العمل إلى نموذج الحياة الواقعية. وكأن ستولنيتز بهذا يؤكد ضرورة انتقال الفن من مرحلة المحاكاة المباشرة الساذجة للحياة إلى مرحلة النقد الواعى لها.

ومع ذلك نحن لا نكون منصفين لفنان لو امتدحناه بسبب قدرته على محاكاة الواقع فحسب. صحيح أن الموضوعات التى يصورها تشبه نماذجها، ولكنها أكثر من ذلك، بل يجب أن تكون أكثر من ذلك. ذلك أن الموضوع ليس إلا وجها واحدا للعمل. وهناك وجه آخر حاسم لهذا العمل هو الطريقة التى ترتبط بها جزئيات هذا الموضوع كى تصل إلى المتلقى بطريقة معينة. والدراما تعد أقرب

الفنون جميعا إلى مطابقة الحياة، لأنها تصور البشر وهم يتحدثون ويؤدون أفعالا. ومع ذلك فان حقيقتها لا تكون فى مجرد المحاكاة فحسب. فالدراما لا تستطيع أن تفعل ذلك بمجرد إدارة مرآة أمام الحياة. ذلك لأن الحياة ليست إلا أشياء متعاقبة فحسب، تنتشر فيها الأحداث الهامة فى حياة الإنسان على مدى فترة طويلة من الزمان، وتغلفها غشاوة من الوقائع المنعدمة الأهمية. ولذلك فان المحاكاة انتقائية خلاقة على أبسط الفروض.

وهكذا ظلت نظريات المحاكاة تحتفظ بمكانها فى أذهان الناس لأنها تذكرنا ببدهية مفروغ منها وهى أن الفن يستفيد من التجربة الإنسانية ويحاول تصويرها وإيضاحها وتجسيدها وتكثيفها. ومع ذلك يجب أن نعترف بأن للعمل الفنى حياة خاصة به، فعندما نتذوق العمل جماليا، فاننا نعنى بالعمل ذاته. ولو أردنا أن نوفى حياته الذاتية حقها، لحكمنا عليه على أساس وحدته الكامنة فى حيويته وفاعليته. وهذا التوتر بين الحياة والفن هو عصب نظريات المحاكاة جميعا. بل إن هناك أعمالا فنية كثيرة لا يمكن تمييزها على أساسا أية نظرية من هذه النظريات. فالأعمال الفنية تبلغ من التنوع والتعقد حدا تخرج معه عن نطاق تعريفات نظرية المحاكاة التى تقدم إلينا بعض الحقائق عن بعض الأعمال الفنية، ولكنها لا تقدم الحقيقة الكاملة عن كل هذه الأعمال، لدرجة أن أديبا ألمعيا مثل الكاتب المسرحى الأيرلندى أوسكار وايلد قال بأن الحياة هى التى تحاكى الفن وليس العكس. ذلك أن الفن يبتكر من الاتجاهات الفكرية والوجدانية والأنماط السلوكية والحياتية ما يحفز المتلقى

على محاكاتها وتقليدها، خاصة وأن الفن يملك القدرة على الاقناع الفكرى والإغراء العاطفى الذى قد لا يقتصر دوره على دفع المتلقى على المحاكاة فحسب، بل إلى التقمص والتوحد أيضا، سواء على المستوى الواعى أو اللاواعى عنده.

ويدل هذا على أن العلاقة بين الحياة والفن ليست علاقة محاكاة أحدهما للآخر بقدر ما هى علاقة عضوية متبادلة تنهض على التأثير والتأثر فى الوقت نفسه، ولذلك فنحن لا نستطيع أن نتصور الحياة بدون فن لأنه مكمل ومتمم لها وليس مجرد تقليد أو محاكاة لها، كما أننا بطبيعة الحال لا نستطيع أن نتخيل الفن بدون حياة، سواء حياته الذاتية الكامنة فيه أو الحياة الخارجية التى يستمد منها منابعه وجذوره ليبدع منها ثمارا جديدة لم يألفها البشر من قبل.

قائمة العناصر

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٧٢٥ / ٢٠٠٣

I.S.B.N 977 - 01 - 8713 - 5